المثقف والفعل الثقافي

رئيس التحرير

المثقفون بشر، وليسوا من جنس الملائكة؛ فمن الطبيعي أن تكون لهم انتماءاتهم وعواطفهم ومشاعرهم وأهواؤهم، ومن المألوف أن تختلف إمكانياتهم وخبراتهم، ويتفاوت غناهم وزادهم، وتتنوع حاجاتهم ورغباتهم وأعباؤهم المادية والاجتماعية والنفسية والإنسانية بشكل عام. وكثيرون منهم منخرطون في تجمعات وأحزاب وهيئات وإدارات ومؤسسات.

لكنهم ليسوا كائنات عادية؛ بل لديهم ما يميزهم؛ أو يفترض أن يكون.

ومهما تعددت التجمعات والمسارات، وتباينت المستويات، فإن ما يميز المثقف قدرته على الفهم والتحليل والربط والاستنتاج، وما يميز المثقف السعي للوصول إلى الحقيقة، إذا ما كانت غائمة أو مغيبة، والبحث عن الأصلي والوقوف على خصائصه وخصاله، من دون الالتهاء بالقشور، والانشغال بالمزيف، والتعلق بما يطفو على السطح.

ومن النافل القول إن المثقف يقف إلى جانب الحق، ويدافع عن الحقوق، ويهتم برفع الظلامة عن الناس، ويحمل راية العدل والإنصاف والإنسانية؛ وبذلك، يفترض أن يكون للمثقفين موقف واحد من القضايا الأساسية الجلية. وإذا ما حدث هذا فعلاً، سيشكل المثقفون رأياً ثقافياً ضاغطاً مؤثراً في الرأي العام وفي الموقف العام السياسي والرسمي تجاه القضايا إياها.

فهل هذا هو الواقع في أضعف دائرة وأوسعها؟!

ولا يكفي أضعف الإيمان هنا، وإن كان ينم عن وصول إلى الجوهر، ولا الإعلان عن الموقف على النطاق الضيق؛ بل لا بد من الجهر بالقول، والسعي لتعميمه، وشرح الأسباب التي تقنع به.

ولا يكفي أن نقوم بذلك بلغتنا، وأمام شرائح تشبهنا وتفهمنا، وتكاد لا تختلف مواقفها وأفكارها عما نفكر فيه، مع أهمية ذلك لكي تظل القضايا مطروحة والمبادئ منظورة ومقدرة، ولكي يتواصل الدفاع عن الحقوق التي يجب أن تبقى مصانة؛ إذ لا بد من السعي خارج محليتنا، وأبعد من حدودنا وفضاءاتنا، ونقل الحقائق والوثائق إلى الآخرين في أماكنهم البعيدة والقريبة، رغم أنه لم يعد من معنى للمسافات في ظل هذا التواصل الهائل، والوسائل المتطورة التي تضع البشر في قلب الحدث في زمن حدوثه ذاته. وهنا يحدث القصور في التفسير والشرح، فقد تستخدم الصور، وتجيّر الفضائيات، ويجيش المحللون للكلام قبل الحدث وبعده وفي أثنائه؛ فإذا لم تظهر المواقف المبدئية، وإذا لم توضع التفاصيل في مكانها المناسب من اللوحة، يضبب المشهد، وتشوه الصورة، وتبهت الأصول، ويصبح المجال مفتوحاً لمزيد من التضليل والتعمية..

إن دور المثقفين هو الأساس في منع حدوث ذلك، أو التقليل منه على أقل تقدير؛ وهذا لن يكون إلا بالعمل على الساح العالمية باللغات العالمية، وبالوسائل الإعلامية المناسبة؛ وهذا واجب تمليه الضمائر والرسالة التي اختار المثقف حملها والسير بها.

ولا أغفل عن أن هذا يحتاج إلى قدرات تفوق ما لدى المثقف منفرداً، رغم أن هناك مبادرات هامة؛ فلا شيء يمنع من أن يقول كل رأيه عبر أي منبر عالمي. ولكن التجمعات والاتحادات والمؤسسات الثقافية مطالبة بجهد أكبر في هذا الميدان.

فلا شك في أن جزءاً مهماً من ضعف الموقف العالمي تجاه قضايانا المحقة؛ (مثلاً حقنا في الدفاع عن بلدنا، وتحرير أرضنا المحتلة، ومقاومة العدوان الصهيوني المتواصل والمتجدد، وآخره الغزو الوحشي الشامل على غزة..) ضعف الحضور الثقافي العربي، ونقص في المعلومات والأدلة والوقائع لدى الكثير من المثقفين الآخرين في بلدانهم، مما يحول دون الوقوف الجادّ، أو يحد منه. ونخسر بالتالي ميادين هامة ومؤثرة، يمكن أن تشكل أرضية مكتنزة تدفع الرأي العام هناك، والمسؤولين إلى موقف أكثر صرامة في المنابر والمؤسسات الدولية، التي ما تزال تعجّ بالعثرات والشوائب والتشوهات التي تغذيها المواقف الأخرى المضللة، مبدلة الحقائق، ومستثمرة الإعلام وإمكانياته الكبيرة في تمويه الصورة، وتزييف التفاصيل، وتحريف المسارات.

وليست الصورة في الإطار القريب على أفضل حال، وليس الموقف واضحاً موحداً صلباً؛ ولكن هذا لا يسوغ للمثقفين أي تردد أو تباطؤ أو تخاذل؛ ناهيك عن أن من غير

الممكن أن يكون المثقف «محترفاً كلاعب كرة»؛ يكتب للجهة التي تسترضيه، يتبنى أفكارها، ويقوم بالتحليل (المناسب) عنها، ويسيل قلمه حسب تغيرات المصالح والمواقف والأحداث، وبناء على إيقاع الرنين والتلويح.

ولا يليق به أن يكون سلعة تباع وتشرى، أو تستأجر لتبييض صفحة أو وجه أو سمعة، أو لتمرير أفكار أو مواقف باستثمار حضوره واسمه ومنبره، إذا كان ذا منبر، وقدرته على تمييع القضية أو توجيه الأسهم وجهة مغايرة للحقيقة جزئياً وكلياً، واعتماده على إضاءة جوانب على حساب أخرى أكثر أهمية وجوهرية يجري تغييبها أو التغافل عنها.. وقد لا يتم هذا في الظل أو وراء الكواليس، ولا تحت الطاولة أو عبر الأقنعة؛ بل من خلال وسائل الإعلام وأكثرها إلحاحاً، يساعده في ذلك المضيف المحنك والمحضر جيداً، والضيوف الآخرون المختارون بعناية، والوقت الداهم والاتصالات المفبركة المطولة؛ فيكون المثقف قد وقع في الفخ، وقد يكون مجرد ظهوره على هذا المنبر الإعلامي أو الثقافي شركاً وإنجازاً مقدراً للآخرين، وهو يظن، قد يظن أو يتوهم أو يتذاكى أو يعاند، أنه قد حضر ليقارع الحجة بالحجة.

هذا إذا ما افترضنا حسن النية، في الوقت الذي يتبرع فيه بعض (المثقفين) لدعم وجهة النظر المعادية، أو المجانبة للحق، نكاية بهذه الجهة الرسمية، الثقافية، الإعلامية أو تلك، أو تشفياً من هذا الشخص أو ذاك؛ مسؤولاً سياسياً أو ثقافياً أو إدارياً.. أما إذا كان الأمر عن دراية واقتناع، فتلك مصيبة بل كارثة لا تتوقف نتائجها على المتابعين تشويشاً وتعمية وإرباكاً، ولا على الموقف الوطني إضعافاً وتشكيكاً، ولا على الموقف العالمي المناوئ إمعاناً في استعدائه أو تجاهله للحقوق.. بل يصب مباشرة في صالح المعتدي الظالم، يتلقفه ويبالغ في ترويجه للاستفادة منه في سعيه السابق واللاحق لأي خطوة عدوانية جديدة.

ومن الأمثلة التي قد تشير إلى جانب من العمليات التي تبدو بريئة، لكن أصداءها ليست كذلك، امتداح الطريقة التي توزع بها الغنائم، وصرف النظر عن كونها مسروقة أو مغتصبة، وعدم التطرق إلى الجريمة التي وقعت في أثناء اقتناصها، ولا على النتائج التي خلفتها الغارة أو الغزوة أو (العملية، أو الإجراءات.. وسوى ذلك من الكلمات التي تختار محايدة)؛ يضاف إلى ذلك استخدام العبارات والجمل والصيغ التي تحاول تغييب المجرم أو عدم ترديد اسمه، والابتعاد عن تسمية الأشياء بأسمائها، والاكتفاء بذكر الفعل مجرداً من ألوانه أو أصدائه أو عناصره المثيرة والمؤثرة.

وغني عن القول إنه من الضروري أن يكون لأي موقف ثقافة تسوغه، تعدّ له، تواكبه وتسوقه؛ بل تؤكده وترسخه، وهذا لا يأتي بشكل عارض أو طارئ أو (عاجل)؛ بل إن

هناك تحضيراً وإعداداً وإغناء بالمعلومات والوثائق والمحاور التي يفترض أن تسير عليها الخطة الثقافية، إضافة إلى القادرين على الشرح والإقناع. وكلما كان الاقتناع حاصلاً صار الإقناع مسألة أسلوب وإرادة ونشاط وجدية ومبادرة.. وهذا كله لا يأتي بقرار خارجي؛ بل لا بد من حافز ذاتي وإمكانية شخصية، ورغبة بأن يسود الحق، ويتحقق العدل، مع معرفة مسبقة بأن المسار ليس سلساً ولا يسيراً، والعثرات كثيرة ومعقدة؛ لأن للباطل أدواته وأساليبه وإمكانياته التي تأخذ ألف لبوس وقناع، والتي تنتهز الفرص حاجات ونزوات وعلاقات.. وتساعد في خلقها أحياناً كثيرة فتناً ودعايات مغلوطة واتهامات ظالمة.. حتى يصبح من السهل الانقضاض على الفريسة التي تقوم بدورها المرسوم والمطلوب..

ليس المثقف ملاكاً ولا كائناً لا يأتيه الباطل من أي سمت، لكنه ليس هشاً يسهل امتصاصه، وليس جاهلاً ليسهل تغافله، وليس مشرعاً للرياح كي يغتنمها، وليس جاحداً ليتنكر لأهله ووطنه وحقوقه وقضاياه.. وليس مائعاً يأخذ شكل الوعاء الذي يحتويه، وينفث بخار من يحرقه، وليس ظلاً حتى لعملاق، ولا صدى أو ترجيعاً لأي صوت مهما علا أو عذب..

أو يفترض أن لا يكون:

المثقف الحقيقي ليس كذلك، ولا يمكن أن يكون..

والفعل الثقافي ليس فعلاً آنياً، وإن كانت لديه أصداء مما يجري، وسينبني على تفاصيله وعناصره، ونتائجه ليست مباشرة؛ وهو ليس إعلاماً مستنفراً منفعلاً مع أهمية ما ينجز عبر الإعلام، وأهمية المشاركة في التغطية المباشرة ثقة وإزكاء للنفوس وشحناً للهمم ومساعدة وتحفيزاً؛ بل هو فعل متصل، وجذوة متقدة، وجهد مثابر وتضحية وتفان. ولا بد من أن تكون لديه القدرة على عبور الحدود والسدود بمهمة أطول، والوصول إلى الناس الآخرين الذين يحبون الحقيقة، ويقدرون الإنسان فعلاً لا قولاً ودعاية وحجة.

ولا بد ولا مناص من الاعتماد على التراكم المعرفي والثقافي، الذي يتشكل ويغتني ويتصلب مع الزمن والتجارب والمواجهات والجبهات والأدوات، ومنها اللغات والوسائل الأخرى؛ فالفعل الثقافي لا يعرف الملل أو التعب أو القنوط.

★ غسان كامل ونوس

أدلّة: دراسة في القصّ البوليسي

فرانكو موريتي

ت: ثائر ديب

1 ـ مناهج التحليل

يقول تزفيتان تودوروف: «ثمّة سبيلان اثنان لتعريف فكرة ما: إمّا من حيث تنظيمها الداخلي أو من حيث وظيفتها. ففي الحالة الأولى، يُعْنَى المرء بمنظومة تُشكِّلُ هذه الفكرةُ حدَّها الخارجي؛ أمّا في الحالة الثانية، فتكون هذه الفكرة عنصراً مكوِّناً في منظومةٍ أخرى... لنَدْعُ النمط الأول من التعريف بالبنيوي والثاني بالوظيفي. وسوف نقول: إنّ الوصف البنيوي للوقائع اللغوية متوقّف على علم اللغة، أمّا وصفها الوظيفي فمتوقّف على أنثروبولوجيا لغوية (نادراً ما وُجِدَت). ولنلاحظ أنَّ ما من تعالق ضروري بين المجالين، البنيوي والوظيفي»[1]. غير أنَّ سوسيولوجيا الأدب ـ وهي تحليلٌ وظيفيٌّ لمنظومةٍ مبنيّةٍ ـ لا يكون لها معنى إلا إذا أوضحت أن التعالق الذي ينفيه تودوروف موجودٌ فعلاً. فما هو موضع سؤال هو **التعالق**، وليس **التشاكل** بالضرورة. ولذلك، فإنَّ المسألة ليست مسألة **مساواة** بين التحليل البنيوي والتحليل الوظيفي، هذان التحليلان المميّزان، واللذان يبقيان مميّزين. (ولا هي مسألة عدم مبالاة نظرية؛ حيث يمكننا أن نخمد خوفنا بأن نصفر في الظلام، لكنَّ ذلك لا يجعلنا نرى بمزيد من الوضوح). ومن ثمَّ، فإنَّ التحول من حقل استقصاء إلى حقل آخر ينطوي على علاقةٍ بين مناهج مختلفة، وبذلك يخلق **مشكلة**.

---

(1) ت. تودوروف، «مكانة الأسلوب في بنية النصّ»، في الكتاب الذي حرّره سيمور شاتمان بعنوان الأسلوب الأدبي: ندوة، لندن 1971، ص 31.

يمكن القول، بخلاف موقف تودوروف النظري، إنّ بنيةً ما تنجزُ وظيفةً معينةً في منظومة أكبر؛ لأنها **تلك** البنية على وجه التحديد وليس سواها. كما يمكن القول، أيضاً، إنَّ الوظيفةَ التي تنجزها بنيةٌ معينةٌ هي وظيفة **واحدة محددة**، تعيّنها وترسم حدودها البنية التي تعتمد عليها. فالبنية والوظيفة تحدّد واحدتهما الأخرى: فهما تشكّلان هويّتيهما النوعيتين من خلال علاقتهما. وينبغي لسوسيولوجيا الأدب أن تعيد نظرياً إنتاج هاتين الهويتين والصلة بينهما. أي أنّ عليها أن تضع الفرضية البنيوية والفرضية الوظيفية واحدتهما قبالة الأخرى، وتستخدم كلاً منهما كمحكٍّ مُحْتَمَلٍ يمكن أن يثبت زيف الأخرى. وعلى سبيل المثال، فإنَّ مقدماتٍ سوسيولوجية معينة تفضي إلى طرح فرضيّة وظيفية معيّنة («القصة البوليسية تعزّز قيم الديمقراطية الليبرالية لأنها تجسيدٌ لمثال الأمر بالمثول»[*]): فإذا ما ناقض التحليل البنيوي للنصوص هذه الفرضية (كما يحصل عادةً)، فإنَّ ذلك يثبت زيفها كفرضية أدبية وكفرضية سوسيولوجية على حدٍّ سواء. وهذا ما يصحّ أيضاً على الفرضيات البنيوية. وفي مثل هذا الإطار المرجعيّ، فإنّ سوسيولوجيا الأدب لا تبرز على أنها **منهج نقديّ** بل كطريقة للربط بين منهجيات مستقلّة: ليس بمعنى الجمع بينها وإضافتها إلى بعضها بعضاً، بل بمعنى اختبار صحّتها ورسم حدود هذه الصحّة.

ولا يمكن **استنتاج** الفرضيات البنيوية من الفرضيات الوظيفية **أو العكس**. فمن الضروري إيجاد هذه الفرضيات على نحو مستقلّ عبر تطوير خطّين مستقلين من التفكير وتفحّصهما على نحو متواصل واحدهما إزاء الآخر على أمل أن يتطابقا في النهاية. وتكمن جاذبية هذه المغامرة في هذا التفرّع أو التشعّب، الذي يشكّل مسوّغ وجودها الوحيد ويفسّر ابتعادها عن النقد السوسيولوجي الحالي. فحتى حين يستخدم هذا الاتجاه النقدي الأخير التحليل البنيوي (وهو أمر نادراً ما يحصل، ولكن دعونا نفترض حصوله، من أجل النقاش وحسب)، فإنه لا يفعل ذلك إلا لكي **يُثبت** مقدّماته السوسيولوجية التي تمَّ بناؤها على فروع معرفية **مختلفة** والتحقق منها على أساسها[1]. وبذلك فإنَّ البحث الأدبي **لا يضيف شيئاً** إلى ما نعرفه عن المجتمع

(*) الأمر بالمثول، Habeas corpus، هو أمر قضائي بالتحقيق في قانونية اعتقال شخص وإعادة النظر في شرعية اعتقاله لتأكيدها أو إصدار أمر بإخلاء سبيله.

(1) نقد الاقتصاد السياسي أو الفلسفة أو التاريخ الاجتماعي أو أيّ شيء آخر: فالأمر هو ذاته، وهذا ما يصحّ أيضاً على ذلك المصدر العظيم الآخر من مصادر الفرضيات الوظيفية: التحليل النفسي.

أصلاً. فهو لا يفسح المجال إلاّ لما هو مألوف: «يمكن للمرء أن يكتشف آلية الاغتراب لدى مالارميه **أيضاً**». هكذا يغدو النقد الأدبي ضرباً من الزخرف الطفيلي. كما يبدو الأدب ذاته، في هذا الضوء، أمراً سطحياً: لا يوجد إلا لكي يجهر على نحو غير مباشر بمفاهيم سبق التعبير عنها بمزيد من الدقّة في غير مكان. والحال، أنّ الرغبة الأعمق لدى سوسيولوجيا الأدب الحالية هي أن «تنسى» الأدب؛ وليست الأعمال الباكرة لأسور روزا سوى مثال واضح على ذلك. وإذا ما كانت الحالة على هذا النحو، فإنّ الأمل الوحيد الذي يبقى للنقد الأدبي هو أن يكون الوكيل الذي يّدعي الجِدّة لفروع معرفية أشدّ جوهرية. الأمر الذي يعيد التأكيد إذاً على دور الحشوة الثقافية الذي خصّت به وزارات التربية العامة في القرن التاسع عشر الدراسات الأدبية، التي لطالما هدفت لأن تكون هدّامة. وعندها، فإنّه يكون من الأشرف لنا والأكثر منطقية أن نتّخذ مهنة أخرى. فاليوم لا يمكن للمرء أن يدرس الأدب إلا إذا كان يرمي إلى ما هو أرفع. وعلى وجه التحديد، فإنّ الفرضية التي تطرحها هذه الدراسة هي أن النَّسْجَ بين التحليل الوظيفي والتحليل البنيوي، حين يجري على النحو الملائم، **يضيف** إلى معرفتنا بالمجتمع؛ وبذلك يمكنه أن يسهم في **تغيير** الإطار المفاهيمي **وتحديده** لتلك الفروع المعرفية التي لطالما شكّل النقد الأدبي رافداً سلبياً من روافدها. وهذه فرضية؛ وما يلي ليس بالتطبيق الوافي. غير أنّ المهمّ هو أن نضع في الصدارة هدفاً نظرياً، لأنّ ذلك يشكل دم الحياة لكلّ بحث فعليّ. **وعلى المرء أن يتورّط**: ومن ثمّ نرى.

وتنشأ مشكلة مماثلة حتى في التحليلات الأشدّ صرامة لبنية السرد لدى المقابلة بين النموذج التركيبي والنموذج التبديلي، تلك المقابلة التي كان كلٌّ من فلاديمير بروب وليفي شتراوس من أكبر أنصارها وأشدّهم احتراماً. فهاتان الفرضيتان النقديتان ـ اللتان تهدف أولاهما إلى تحديد التركيب الذي يميّز عملاً ما والتعاقب الشكلي لعناصره، وتهدف ثانيتهما إلى تحديد القيم الثقافية التي تشكّل معناه ـ كانتا قد تطورتا في جوهرهما على نحو منفصل، وبتعارض واحدتهما.. كما يشير الهجوم الرائع الذي شنّه شتراوس على كتابٌ فلاديمير بروب **علم تشكّل الحكاية الشعبية**. أمّا الفكرة التي مفادها محاولة الربط بين هاتين الفرضيتين فلم تتّخذ شكلاً إلا في

وعلاوةً على ذلك: ما العمل المفتوح (opera aperta) إن لم يكن نشْراً عبر الأدب لبعض عناصر الثقافة العلمية المعاصرة؟

السنوات الأخيرة. يقول هندريكس، في دراسته «منهجية التحليل البنيوي للسرد»: «لقد طُرِح أنّ البنية الأساسية للسرديات جميعاً تتألّف من بنيتين فرعيتين اثنتين، سوف يُشار إليهما هنا بالتركيبية والتبديلية. فالأولى ترتبط بالحبكة، والثانية بالشخصية (والموضوع). وتتألّف البنيةُ التبديلية من عنصرين في حالةٍ من التقابل.... ويشكّل هذان العنصران، في الواقع، مجموعات أو تجمّعات مؤلّفة من **شخصيات العمل** (*dramatis persona*) جميعها والتي تظهر في السرد (مع الاستثناءات المحتملة لبعض الشخصيات «الوسيطة»...)»(1).

بيد أنَّ اقتراح التوليف هذا يفرط في تبسيط المشكلة. ففي المقام الأول، إنَّ اتحاد «البنيتين الفرعيتين»، بخلاف ما تبديه المظاهر، ليس محصلة الجمع بين كيانين مستقلين، بل نتيجة سيرورة. فاختيار التباديل يغيّر في انتقاء «الوظائف» السردية وفي ترتيبها، ويغيّر تالياً في التركيب. (على سبيل المثال، فإنَّ نارسيجاك(*)، إذ يضع التقابل الكتابة/القراءة عند جذر القصة البوليسية، يتحتّم عليه أن يخصّ المجرم في الحبكة بدور تافه يمكن إهماله وتجاهله). ومن جهة أخرى، فإنَّ بناء تركيب ما يؤثّر على اختيار تباديله: فيما أنَّ وجود «جريمة غامضة» هي إحدى الوظائف الاضطرارية التي تقوم بها القصة البوليسية، فإنَّ جميع الجرائم «الواضحة» تُستَبْعَد، وتغدو التقابلات الأولية مثل الحياة/الموت أو الشرعية/ غير الشرعية غير مقبولة. وكما هو الحال في العلاقة بين الفرضيتين الوظيفية والبنيوية، فإنّ الإجراء الصائب الوحيد يبدو أنّه يقوم على نَقْلٍ وتفحّص متواصلين للفرضيات المطروحة في المجال التبديلي من خلال المحور التركيبي والعكس بالعكس(2)، إذ ينبغي أن يُجعَل هذان

---

(1) و. هندريكس، «منهجية التحليل البنيوي للسرد»، في Semiotica، VII، 2، 1973، ص 166 ــ 167.

(*) توماس نارسيجاك (1908 ــ 1998)، كاتب قصص بوليسية فرنسي.

(2) انظر ما كتبه أمبرتو إيكو عن عملية بناء السنّة في كتابه نظرية في علم الدلالة، لندن 1977، ص 91: «للوهلة الأولى يبدو أنَّ على نظرية في السنن أن تقتصر على النظر في وظيفة العلامة بحدّ ذاتها، لأنّ تراكبها مع سياق هو مسألة تتعلق بإنتاج العلامة. لكن إنتاج العلامة تتيحه قواعد سبق أن رسّختها سنّة، ذلك لأنّه عادةً ما يتمّ تصور السنّة لا على أنّها قاعدة تعالقية وحسب بل على أنها أيضاً

الاثنان أقرب فأقرب على نحو مطّرد. ولا يمكن أن نعتبر هذه العملية مكتملة إلا حين تتكامل المعلومات المجموعة في المجالين مع بعضها بعضاً ويتمّ التوصل إلى أكمل وصف ممكن للنصّ.

غير أنّه تبقى هنالك مشكلة أخرى. فتبعاً لطريقة هندريكس في التفكير ـ وهي الطريقة الأكثر شيوعاً ـ لا يكمن «المعنى الثقافي للسرد» إلا في «البنية الفرعية التبديلية». حيث تُعتَبَر الحبكة والتركيب ظاهرتين شكليتين محضتين دون أيّ معنى على الإطلاق. ويبدو أنّ التحليل الدلالي ـ البحث الثقافي ـ قادر على تولّي أمر القيام بدفع هاتين الظاهرتين جانباً. لكني سوف أحاول في هذه الدراسة أن أوضح العكس؛ وهو أنَّ تركيب القصة البوليسية أساسي في تحديد معناها، الأمر الذي ينطبق حتى على الوجه الأشدّ تجريداً من أوجه هذا التركيب، ألا وهو العلاقة بين الحبكة (*sjuzet*) والحكاية (*Fabula*)(*).

هكذا يجتمع معاً طرفا هذين التعليقين التمهيديين. فالتحليلات الوظيفية للأدب لطالما ألحّت على التبديليّ. وهذا واضح، بمعنى ما: فالتباديل تشير إلى العالم الثقافي خارج العمل وهذا هو الحقل الطبيعي لعمل النقد الوظيفي. وعلاوةً على ذلك، فإن التباديل تؤسَّس في حالة من الغياب عبر عملية «انتقاء واستبدال» (كيما نستخدم مصطلحات جاكوبسون)، وهي عملية تشتمل على «الكيانات المقترنة على مستوى السنّة لكنها ليست مقترنة على مستوى الرسالة»[1]. ولذلك فإنّه قد يفوتنا

مجموعة من قواعد التراكيب.... وقد يبدو ضرورياً عند هذا الحدّ أن نتصوّر السنّة على أنّها كيان مزدوج يؤسّس من جهة أولى توافقات بين تعبير ومحتوى ويؤسس من جهة ثانية مجموعة من قواعد التراكيب».

(*) يشير مصطلح الحكاية (Fabula)، عند الشكلانيين الروس، إلى المادة الأساسية لقصّة ما، أي إلى مجموع الأحداث التي كان على العمل الأدبي أن يحكيها. وباختصار، فإنّ الحكاية هي مادة البناء السردي. أمّا مصطلح الحبكة (sjuzet) فيشير إلى الحكاية كما تمّ قصّها بالفعل أو إلى الطريقة التي تمّ بها شَبْكُ الأحداث. فلكي تتشكّل المادة الأولية التي لـ الحكاية في بنية جمالية ينبغي أن تتشكّل في حبكة هي الترتيب الفنيّ لمادة السرد ومجموع أدواته.

(1) ر. جاكوبسون، «Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia» (1965)، في أسس اللغة، 1965، ص 55 ــ 82.

التحقق من تشكيل التباديل على «محور التسلسل أو الارتباط»، أي على مستوى بنية الرسالة **الحاضرة** فعلياً. وبعبارة أخرى، فإنَّ التحليل الوظيفي، بإلحاحه على التباديل، يتفادى العناية الكاملة بالبناء الفعلي للنص. لكن الترابط بين جانبي التحليل **البنيوي** هذين ـ التبديل والتركيب ـ هو العامل الحاسم في ضمان صوابية التحليل **الوظيفي**. وهذا ما يحلّ أيضاً ذلك التناقض المُفْتَرَض بين «الوصف» و«التفسير». فالتفسير ليس فعلاً اعتباطياً خاضعاً لـ «قيم» المُفَسِّر: فهو يعني اختبار إمكانية إدراج وصف بنيوي في منظومة أوسع (تفترض بدورها ضرباً من الوصف). فأن «تسبغ دلالة» يعني أن تقيم **تعالقاً**. ولذلك، فإنَّ «الوصف» و«التفسير» ليسا **من حيث المبدأ** طريقتين معرفيتين **مختلفتين**، بل «اتجاهين» اثنين ـ لهما أهدافهما المختلفة ومنهجياتهما الخاصة ـ يمكن أن تتخذهما عملية المعرفة. وما يعنيه اتحادهما وتميّزهما هو أنَّ البرهان ينبغي أن يخضع لتحليل مزدوج: يتناول بنية النصّ من جهة أولى، ووظيفته، أي بنية المنظومة الأشمل التي يندرج فيه هذا النصّ، من جهة ثانية. وتتمثّل أكبر مزية يمكن أن تتمتع بها سوسيولوجيا الأدب في أن تفسح المجال لمضاعفة آليات الضبط والتحكّم.

وهذا ما ينطبق على الفرضيات التي تطرحها هذه الدراسة، حيث تتمثّل فرضياتها السوسيولوجية في أنَّ القصة البوليسية تبدد في وعي الجماهير تلك الأخلاق الفردانية التي تميّزت بها الثقافة البرجوازية «الكلاسيكية» (أي الثقافة التي وصفها لوك وكانط وماركس وفيبر)؛ ذلك أنَّ القصّ البوليسي يخلق نموذجاً جمالياً ينطوي على **استحالة إثبات صحّة** الأشكال الثقافية، وبذلك يقلب رأساً على عقب ذلك الافتراض التجريبي الذي شكّل «الرأي العام» البرجوازي الباكر. أمّا الفرضيات البنيوية في هذه الدراسة فتتمثّل في أنَّ التقابلات الثقافية السائدة في القصّ البوليسي هي بين الفرد (في هيئة المجرم) والعضوية الاجتماعية (في هيئة المحقّق)؛ وفي أنَّ التركيب في هذا القصّ يقوم على الجمع بين العناصر ذاتها بطريقتين مختلفتين بحيث يزيل الجمع المؤدّى في الحكاية (أي الحلّ) كلّ قيمة في الجمع المُقْتَرَح من قِبَل الحبكة: وبهذه الطريقة، فإن القصّ البوليسي يهجر شكل الرواية السردي لمصلحة شكل القصة القصيرة السردي. وأخيراً، فإنَّ القصّ البوليسي يقوم على **منظومة للمعاني**

مزدوجة، سطحية وعميقة: حيث تكون الأولى تجلّياً للثانية وغطاءً لها. وسوف أتنقّل فيما يلي بين هاتين الفرضيتين، فأتنقّل بذلك من حقل للاستقصاء والمنهجية إلى آخر. وهذا ما سيؤدي إلى سجال قلق وغير منسجم: لكنه الطريقة الوحيدة لتصوير هذا التقاطع بين مستويات مختلفة، والذي يشكّل النقطة المركزية في هذه الدراسة.

2 ـ شارع بيكر ومحيطه

المجرم

القاعدة الجيدة في القصة البوليسية هي وجود مجرم واحد. وذلك ليس لأنَّ الإثم يعزل، بل، على العكس، لأنَّ العزلة تولّد الإثم. فالمجرم لا يتمسّك بالآخرين إلا بصورة أداتية: ذلك أنَّ الارتباط بالنسبة له ليس سوى الوسيلة التي تتيح له تحقيق مصالحه الخاصة. ولذلك فإنَّ ميتافيزيقا «العقد الاجتماعي» هي الميتافيزيقا التي يحملها ويأخذها على ما هي عليه: مجرد شكل، زعم متواصل، لا يصعب أداؤه، لأن عالم القصّ البوليسي مكتظٌّ بالقوالب الثابتة أو الصور النمطية. والفارق بين البراءة والإثم يعود كتقابل بين الصورة النمطية والفرد. فالبراءة امتثال؛ والفردية إثم. إنّها، في حقيقة الأمر، ذلك الشيء الشخصي على نحو لا يقبل الاختزال والذي يغدر بالفرد: آثار وعلامات لا يمكن له إلا أن يتركها خلفه. أما الجريمة الكاملة ـ كابوس القصّ البوليسي ـ فهي الجريمة التي لا ملامح مميزة لها، ولا طابع فردياً[1]، فيمكن أن يكون مرتكبها أحدٌ ما لأنّ الجميع يتماثلون عند هذا الحدّ. وهذا هو الحال في رواية *المماحي* لآلن روب غرييه؛ حيث نجد أنَّ لدى الجميع المسدس ذاته، والثياب ذاتها، والكلمات ذاتها: و يتبيّن في النهاية أن المحقّق هو المجرم. غير أنّ القصّ البوليسي يوجد تحديداً لكي يبدّد الشكّ في أنَّ الإثم يمكن أن يكون خلواً من الطابع الشخصي، أو يمكن أن يكون جمعيّاً واجتماعيّاً. يقول شرلوك هولمز: «للآلة الكاتبة فردية تامة بقدر الفردية التي لكتابةٍ بيد إنسان» («قضية هوية»). وكأنّه يريد

(1) «يبدو، مما جمعته، أنها من تلك القضايا البسيطة التي هي صعبة أشدّ الصعوبة».
«ذلك يبدو متناقضاً بعض الشيء».
«لكنه صحيح في العمق. فالفرادة تشكّل مفتاحاً مهماً على نحو يكاد أن يكون دائماً. وكلما كانت الجريمة من ذلك النوع الشائع وبلا ملامح تميّزها، صعُب حلّها...» («الغز وادي بوسكومب»).

القول: يمكن على الدوام إيجاد طرف مذنب[1]. طرفٌ مذنب: لأنَّ الجريمة تُقدَّم دوماً على أنها استثناء، الأمر الذي ينبغي الآن أن يكون عليه الفرد. وهزيمة الفرد هي انتصارُ وتطهُّرُ مجتمعٍ لم يعد يتمّ تصوّره على أنّه «عقد» بين **كيانات مستقلة**، بل كعضوية أو **جسد** اجتماعي. وأفضل مساعد محقق نعرفه ـ واطسن ـ هو طبيب. وكذلك شرلوك هولمز كما سنرى.

يقول هولمز: «إنسانٌ، أو إنسانٌ مجرم على الأقلّ، فَقَدَ كلَّ مشروعٍ أو أصالة» («مغامرة أشجار الزان»). الفردية وروح المبادرة (أو المشروع، خاصةً المشروع الاقتصادي): هذا ما يريد هولمز أن يزيله. وما يحثّه ليس الإشفاق على الضحية، أو رعب الجريمة الأخلاقي أو المادي، بل **خاصيّتها الثقافية: فرادتها وغموضها**. ففي القصّ البوليسي كلّ ما هو متكرر وواضح يكفّ عن كونه إجرامياً ويكون، إذاً، غير جدير بـ «**الاستقصاء**»: يدور كتاب أغاثا كريستي الأول في الفترة ذاتها التي شهدت مجازر الحرب العالمية الأولى، لكن عملية القتل الوحيدة ذات الأهمية تحدث في الطابق الثاني من مبنى في الريف. الفرادة والغموض: فالقصّ البوليسي يتعامل مع كلّ عنصر من عناصر السلوك الفردي يرغب في السرية على أنّه جرم، حتى لو لم يكن هنالك أثر للجريمة (انظر مثلاً، «الرجل ذو الشفة المقلوبة»، و«الوجه الأصفر»، و«فضيحة في بوهيميا»)[2]. هكذا يتمّ تدريجياً دسّ الفكرة التي مفادها أنّ كلّ ما يرغب الفرد في حمايته من تدخّل المجتمع ـ أي «الحرية» الليبرالية ـ يحبّذ الجريمة بل ويتوافق معها، وهذه الفكرة هي مصدر الافتتان بـ «أسرار الغرفة المقفلة». فالقاتل

(1) بات النجاح الجماهيري الذي حققه القصّ البوليسي مُبْرَماً في العام 1891 مع القصص القصيرة الأولى التي كتبها آرثر كونان دويل في Strand Magzine. أمّا «دراسة بالقرمزي»، التي صدرت قبل ذلك بأربعة أعوام وكانت مطابقة تماماً للقصص اللاحقة، فقد منيت بإخفاق يكاد أن يكون مُطْبَقاً. وبين هذين التاريخين ثمة العام الذي وقعت فيه الجرائم التي ارتكبها جاك المغتصب، 1889، وقصص جرائم لم يتم التوصّل إلى حلّها، أي جرائم من دون فاعل. والقصّ البوليسي لا بدّ له أن يسكّن الخوف من أن يظلّ المجرم مجهولاً يواصل تجواله في المجتمع.

(2) «لقد سمعني أقول: إنّ الأشياء الأغرب والأشدّ فرادة غالباً ما تكون مرتبطة ليس بالجرائم الكبيرة بل بالجرائم البسيطة، بل إننا نجدها في بعض الأحيان في تلك الحالات التي يكون فيها ثمة مجال للشكّ في أن يكون هناك أيّ جريمة فعلية» («عصابة الرؤوس الحمراء»).

والضحية في الداخل، أما المجتمع ـ البريء والضعيف ـ ففي الخارج. وإذ تلتمس الضحية ملاذاً في عالم خاص، فإنها تلقى حتفها هناك على وجه التحديد، حتفها الذي ما كان يمكن أن ينزل بها لو كانت بين الحشد. لقد اخترعت البرجوازية الباب لكي يحمي الفرد؛ لكنه يغدو الآن ضَرْباً من التهديد؛ وما يُنْصَح به المرء هو ألاّ يدير قفلاً على الإطلاق. (وفي قصيدة *الأرض اليباب* لإليوت: «لقد سمعتُ المفتاح/ يدور في الباب مرّة ومرّة فقط/ نفكّر في المفتاح، كلٌّ في سجنه/ وإذْ يُفكِّر في المفتاح، كلٌّ يؤكّد سجناً»). ذلك هو الطموح الشمولي إلى مجتمع **شفّاف**: «يا زميلي العزيز» يقول هولمز لواطسون، «لو نستطيع أن نطير خارج تلك النافذة الواسعة يداً بيد، ونرفّ فوق تلك المدينة العظيمة، ونزيح الأسقف بلطف، ونتلصّص على تلك الأشياء الغريبة التي تجري...» («قضية هوية»). يوجد هولمز لأنَّ بيتر بان لا وجود له: فالطيران عبر ثقوب الأبواب لم يَعُد ممكناً.

يلتقي القاتل والضحية في الحجرة المقفلة لأنهما متشابهان في الجوهر. وفي ثلث قصص السّير آرثر كونان دويل على الأقلّ، كان المجرم ضحية جرم سابق والعكس بالعكس. أي أنَّ الضحية قد طلب الجريمة: بسبب ماضيه الظليل وبسبب أنّه أراد أن يكتم أسراراً، فدرأ بذلك عن نفسه «عون» المجتمع؛ وأخيراً بسبب أنّه، مثل المجرم تماماً، لا يزال مخلصاً لفكرة **الملكية الفردية**. فالقصّ البوليسي ينشأ في الوقت ذاته مع التروستات، والمصارف الكبيرة، والاحتكارات: تلك الآليات التي تجعل الثروة مجردة من الطابع الشخصي، وتفصل بين الرأسمال والرأسمالي. أمّا الضحية، من جهة أخرى، فلا تزال مرتبطة برأسمالها الصغير، شأنها شأن المجرم الذي يطمع في ملكها. لقد غدر بهما الاستقلال الاقتصادي. والقصّ البوليسي يجسّد التناقض بين الحياة والملكية وبين الحياة والفردية: كيما تحوز إحداهما عليك أن تتخلى عن الأخرى. ذلك هو قانون كافكا العنيد الذي يسري هنا، لكن القصّ البوليسي لا يستطيع أن يرى القصر الذي أصدر هذا القانون.

وتزداد نسبة القتل المئوية في قصص آرثر كونان دويل بمرور السنين. وبعده، يغدو القتل هو المعيار. فالقصّ البوليسي **يحتاج إلى** الموت، الذي يسبغ عليه ملامح

قديمة[1]. فهو ليس حدثاً طبيعياً أو كونياً قطّ. بل على العكس: إنّه **إرادي** على الدوام، **فرداني** على الدوام. وهو صراعٌ على الدوام (عذابٌ، وخصومةٌ). وهو على الدوام **عقاب** مَنْ ينتهك حدود السواء، بإرادته أم بغير إرادته. فمن يميّز نفسه يحدّد مصيره. ولكي يتفادى المرء الموت (ومن الذي لا يرغب في تفاديه؟) فإنّه يُنْصَح بأن يمتثل لصورة نمطية: فبهذه الطريقة، لن يقع قطّ ضحيةً أو يكون مجرماً. وما يُنْصَح به، حقيقةً، هو ألا يأتي المرء إلى العالم قطّ، كيلا يستسلم لما دعاه فرويد غريزة الموت: التي هي «تعبير عن قصور ذاتي في صميم الحياة العضوية»[2]. وشخصيات القصّ البوليسي قاصرة ذاتياً بالفعل: فهي لا تنمو. وبذلك يكون القصّ البوليسي مناهضاً للرواية جذرياً: فهدف السرد لم يعد تطور الشخصية باتجاه الاستقلال، أو التغيّر انطلاقاً من وضع بدئيّ، أو تقديم الحبكة على هيئة صراع أو حلزون تطوري، أو رسم صورةٍ لعالمٍ متنامٍ يصعب شدّه إلى خاتمة ونهاية. وعلى العكس، فإنّ هدف القصّ البوليسي هو العودةُ **إلى البداية**. فالفرد يباشر السرد ليس لأنّه يعيش، بل لأنّه **يموت**. والقصّ البوليسي يضرب بجذوره في شعيرة تضحية. فلكي تعيش الصور النمطية، ينبغي أن يموت الفرد، ثمّ يموت مرّة أخرى في هيئة المجرم. ولكي تبدأ القصة وتعيش الصور النمطية، لا بدَّ من ضحية: **وإلاّ لما كان ثمة ما يُقال**. وعلى الشخصيات «البريئة»، في الواقع، أن توضح وحسب أنّها الصور النمطية التي هي عليها، وكانت عليها، وستظل عليها: أي أنَّ عليها أن توضح أنّها **لا تعرف أيّ تاريخ**: « **يبدو، إذاً، أنَّ الغريزة هي حافز متأصّل في صميم الحياة العضوية لاستعادة حالة سابقة** اضطر الكائن الحي إلى تركها بضغط من بعض القوى الخارجية المثيرة للاضطراب...»[3]. واسترداد وضع سابق، أو العودة إلى البداية، هما بمثابة دَفْعٍ بالغيبة؛ إعلان عن الوجود **في غير مكان**، إعلان عن الوجود خارج المكان الذي

(1) ورنر فوخس، Todesbilder In der Modernen Gesellschaft، فرانكفورت على الماين، 1969.

(2) سيغموند فرويد، «ما وراء مبدأ اللذّة»، في الطبعة المعيارية لأعمال سيغموند فرويد النفسية الكاملة، تحرير جيمس ستراتشي، المجلد 18، لندن، 1955، ص 36.

(3) المصدر السابق، ص 36.

تفلّتت فيه القوى المثيرة للاضطراب؛ وتبيان، مرّة أخرى، أنَّ المرء على ما هو عليه. ونكوص القصّ البوليسي على مستوى التركيب (من الحبكة إلى الحكاية، من الجريمة إلى الاستهلال) يكرّر ما لدى «الأخيار» من قهر التكرار. وكذلك هو الحال أيضاً مع القارئ الذي تجذبه **على وجه الدقّة** تلك الترسيمة التكرارية الوسواسية، فيغدو «عاجزاً» عن التوقّف قبل أن تُغلق الدائرة ويعود إلى نقطة البداية. أمّا التكوين، المُقْصى من داخل السرد، فيتبخّر عندئذ بالنسبة للقارئ أيضاً. فهو لا يقرأ إلا بقصد أن يبقى على ما هو عليه: بريئاً. والقصّ البوليسي يدين بنجاحه إلى حقيقة أنه لا يسهم في التكوين ولا يعلّم شيئاً.

يقول هوركهايمر وأدورنو: «المجرم الذي تقتصر ذخيرته برمّتها على الحفاظ على الذات لا شكّ أنّه صاحب شخصية ضعيفة أشدّ الضعف؛ والمجرم المعتاد هو فردٌ قاصر.... القدرة على الوقوف كفرد بمعزل عن المحيط، وفي الوقت ذاته القدرة على إقامة صلة مع ذلك المحيط ـ وامتلاك موطئ قدم فيه ـ عبر أشكال التواصل المتفق عليها، هي قدرة تآكلت لدى المجرم. فهو يمثّل نزوعاً عميق الجذور لدى الكائنات الحية، وإزالة هذا النزوع هي علامة كلّ تطور: إنّه النزوع إلى إضاعة النفس في المحيط بدلاً من لعب دور فاعل في هذا المحيط؛ والميل إلى ترك النفس والغوص في الطبيعة من جديد. وقد دعا فرويد هذا النزوع غريزة الموت.... ثمة نفي لدى المجرم لا يشتمل على مقاومة»[1]. غير أنَّ القصّ البوليسي يقلب هذه الصورة على رأسها. فالبريء، وليس المجرم، هو المستسلم، والعاجز عن الدفاع عن نفسه. أمّا المجرم فهو عكس راسكولنيكوف، الذي **لابدّ** أن يعترف بفعلته، ويتعرّى أمام الدنيا، ويحطّم درعه الفردي **بنفسه**: ومن هنا عدم أهمية التحقيق في رواية دوستويفسكي ***الجريمة والعقاب***. وعلى العكس، فإنّ القصّ البوليسي لا يني يقدّم المجرم كوعيٍ كتيمٍ مكتفٍ بذاته منكبٍّ تماماً على هدفه. ولكي تكون تضحية الفرد ناجعةً و«تربوية»، عليه أن يكون محبوباً بجميع الخصال. وهذا يعكس علاقةً جديدة مع العقاب القانوني: ففي أواسط القرن التاسع عشر، تحولت بؤرة الاهتمام من

(1) ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو، ديالكتيك التنوير، لندن 1973، ص 226 ــ 228.

الإعدام إلى المحاكمة. وفي حين يشدّد الإعدام على **ضعف** الفرد من خلال تدمير جسده، فإنّ المحاكمات **ترفع من شأن** الفردية: فهي لا تدين هذه الفردية إلاّ بعد أن توضح عظمتها القاتلة. فالمجرم هو الشخص الذي يعمل **بوعي** على الدوام. وعلى هذا الأساس، فإنّ القصّ البوليسي يفصل السرد النثري عن التأريخ ويربطه بعالم القانون. يقول ماكس فيبر: «القانون الحديث موجّه ضدّ الفاعل، وليس ضد الفعل... [وهو] يتحرّى «الذّنب» الذاتي، أمّا التاريخ، ما دام يسعى إلى البقاء كعلم تجريبي، فيتحرّى الأسس «الموضوعية» للأحداث الملموسة وعاقبة «الأفعال» الملموسة؛ ولا يسعى لإصدار حكم على الفاعل»[1]. وفي القصّ البوليسي، كما هو الحال في القانون، لا يكون للتاريخ أهمية إلا بوصفه **انتهاكاً** ولذلك ينبغي أن يُكْبَت تماماً. ومرّة أخرى، فإنّه لا مسوّغ لوجود المثل الأعلى. لكن المثل الأعلى الذي يوجد هو مثل **سلبي**، قائم على افتقار (كما هو حال الصور النمطية والبراءة)، ولكي يبدو واقعياً، فإنه يحتاج حاجةً ماسّة إلى نقيضه.

لقد أكّدتُ على الأخلاق الفردانية التي ينسبها القصّ البوليسي إلى المجرم. غير أنَّ المرء إذ يقرأ آرثر كونان دويل يكتشف أنّ المجرمين لا ينتمون **قطّ** إلى البرجوازية. فالقصّ البوليسي يفصل بين الفردية والبرجوازية. ذلك أنّ البرجوازية لم تَعُدْ نصيرة المخاطرة، والجِدَّة، وانعدام التوازن، بل نصيرة التعقّل، والمحافظة، والركود. وإيديولوجيا القصّ البوليسي الاقتصادية تقوم برمّتها على الفكرة التي مفادها أنّ العرض والطلب ينزعان بصورة طبيعية تماماً باتجاه التوازن التام. والتشويق غالباً ما ينشأ من انتهاك قانون التبادل بين قيم متكافئة: كلّ من يبيع أغلى من سعر السوق أو يقبل معاشاً أقلّ لا يمكن إلاّ أن يكون مدفوعاً بدوافع إجرامية[2]. فمثل هذه الإنفاقات «الباهظة» - التي تذكّر على نحو مميّز باستثمارات

---

(1) ماكس فيبر، «دراسات نقدية في منطق العلوم الثقافية»، الجزء II: «الإمكانية الموضوعية والعلّة الكافية في التفسير التاريخي»، في منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك 1949، ص 169.

(2) ويتبيّن، بالمثل، أنّ كلّ شيء زائد أو غير ضروري — حبل جرس للزينة، كمبيالة بلا رصيد — هو أداة للموت. ولهذا السبب فإنه ما من مجال للحب في القصّ البوليسي. فالحب — أو الرفع من مرتبة الموضوع («هي/هو ليسا مثل الآخرين») ورفض استبداله(«هو/هي أو لا أحد») — يمكن بالفعل أن يكون عرضة لاتّهامه

محفوفةٍ بالمخاطر - تـزرع الاضطراب والتقوّض في عـالم يحافظ على أن يكون توزيع الدخل قد حدث مرّة وإلى الأبد، وعلى أن تكون فرص التسلّق الاجتماعي قد تلاشت (إنجلترا عند نهاية القرن التاسع عشر، مع بدء تدهور **حصصها** الإمبراطورية وزيادة تطفّلها على هذه الحصص). وما السرقة، حقّاً، إن لم تكن إعادةُ توزيعٍ عنيفة للثروة الاجتماعية؟ وهل هي مصادفة حقّاً أن تغدو السرقة رمزاً ثقافياً عظيماً في أول بلد يشهد حركة نقابية قوية؟ غير أنَّ السرقة حاسمة لسببٍ آخر أيضاً. فالمال هو الدافع الدائم وراء الجريمة في القصّ البوليسي، لكن هذا الجنس الأدبي صامت تماماً بشأن **الإنتاج**: ذلك التبادل غير المتكافئ بين قوة العمل والأجور والذي هو المصدر الحقيقي للثروة الاجتماعية. فالقصّ البوليسي، مثل الاقتصاديات الشعبية، يحثّ البشر على التماس سرّ الربح في ميدان التوزيع، حيث لا يمكن إيجاده، بل يجد المرء عوضاً عنه ضروب السرقة، والاحتيال، والخداع، والمزاعم الزائفة، وما شابه. ذلك أنَّ النقمة على ما هو فاسد ولا أخلاقي في الاقتصاد ينبغي أن تتركّز على هذه الظواهر. أما المصنع فبريء، وحرٌّ، إذاً، في أن يواصل سيره ونشاطه.

دعونا نعد إلى المجرم الذي ينتمي عموماً إلى واحد من نمطين سوسيولوجيين كبيرين: **النبيل** و**مُحْدَث النعمة**. حيث يمثّل الإجرام، في الحالة الأولى، ردّة فعلٍ على تناقص الثروة، ومعاكسةً لمجرى التاريخ الطبيعي. وما يستهدفه تدخّل المحقّق في هذه الحالة هو التأكيد الواضح على أنَّ الاقتصاد سوف يتبع منطقه الخاص، ولن يُنتَهَك بما يبدو كأنّه انبعاث إرادة اعتباطية إقطاعية. أمّا في الحالة الثانية، حالة مُحْدَث النعمة، فنجد أنَّ هذا الأخير يطمح إلى قفزةٍ اجتماعية مفاجئة. وأنَّ طيف التراكم البدئي يتجسّد فيه: رأس المال بوصفه سرقة، بل بوصفه جريمة قتل. وإذ يمسك المحقّق بهذا المجرم، فإنّه يعمل على تبديد ذكريات تثير ألم جمهوره الكاره للثقافة: ذكريات الخطيئة الأصلية في «شرعية» القرن التاسع عشر. وكما أنّه لن يكون لهذا العالم مستقبل، كذلك فإنَّ جذوره المصابة في الماضي ينبغي اجتثاثها.

= بانتهاك مبدأ التساوي أو التكافؤ ذلك الانتهاك الفادح. ولا عجب أنَّ الهوى الحقيقي ينتهي على الدوام إلى العمل على نحو يعود على المجرم بالفائدة.

ثمّة أيضاً مجرمٌ ثالثٌ دائم الحضور: هو زوج الأمّ، أو الأب بالتبني الذي يتدخّل لكي يستولي على الإرث. ولعلّ هاجس هذا الأمر الأخير أن يكون أعظم هواجس القصّ البوليسي، كما نتوقّع في خيال اقتصادي لا يهمّه سوى **تعزيز** النظام القائم، الذي يمثّل أيضاً ضَرْباً من الوضع **الشرعي**، يقوم على سلطة الأب الفعلي ويكرّسه الرابط العائلي، الذي يدفع النزعة الأنانية الفردية إلى الاعتدال ويضفي عليها نوعاً من الطابع الروحاني. غير أنّ زوج الأم يقتحم هذه الأنشودة الرعوية الفيكتورية، لكي يحطّم جميع الروابط ويسفّهها بغية تحقيق مكاسبه الخاصة والحصريّة. وبذلك تكون الغاية من حضور زوج الأم في القصّ البوليسيّ إيضاح الفارق بين«أب» (يحثّه تحقيق رفاه أبنائه) و«مواطن عاديّ» (يريد أن ينهبهم). فما إن يلاحظ المرء شرَّ هذا الأخير حتى يُسَاق إلى القول: «إنّ أباً ما كان ليفعل ذلك قطّ». بيد أنّ هذا الرجل البائس لا يفعل في حقيقة الأمر سوى ما فعله الأب الفعلي بأشكال ألطف. فهو يريد أن يحدّ من أولئك الأبناء ـ بعددهم الكبير ـ على نحو لا يختلفُ في جوهره عن محاولة الآباء الفعليين من البرجوازية المتوسطة الإنجليزية في ذلك الحين ألاّ يأتون بهم إلى الدنيا مهما كلّف الأمر (كما تشير الدراسات السكانية). وكان النصر قد انعقد لهذا النوع من الاقتصاد عبر الإمساك عن الجنس وعبر الجماع المبتور، وذلك مقابل إحباط إيروسيّ عميق وتوترات انفعالية جارحة، تمّ إسقاطها آنذاك على العلاقات مع الأبناء، خاصةً **البنات**. وما يعمد إليه أزواج الأمهات عند آرثر كونان دويل هو إخفاء بنات زوجاتهم عن أعين العالم، أو حبسهنّ، بل وإغرائهنّ بمزاعم زائفة: مظاهر الغيرة الجنسية الشفافة جميعها. وما يعنيه هذا هو أنّ زوج الأم البائس يشبه بعض الشيء ذلك «العمّ» الشهير الذي سبق للتحليل النفسي الباكر أن أثار أمره واعتبره بمثابة قناع للأب. ولا حاجة للقول إنّ آرثر كونان دويل، بخلاف فرويد، لم يكن يحاول أن يجعل من موضوع سمج وبغيض ذلك الموضوع «المقبول»: فلو اشتبه بأنّه يفعل ذلك، لكان قلمه قد تجمّد في يده. فالإيديولوجيا ـ الوعي الزائف ـ ليست ضَرْباً من الكذب، على ذلك النحو الذي يفترض أنّ الكاذب يعرف الحقيقة. والأحرى أنّ الإيديولوجيا ليست كذباً على الصعيد الذاتيّ (*a parte subjecti*)، حتى لو كانت كذلك في الحقيقة. وسوف أعود إلى هذه النقطة.

وثمّة مشكلة جديدة تطرحها الاعتبارات السابقة. فحقيقةُ امتلاكِ أو استبعادِ المجرم، في قصص كونان دويل، خصائص ثقافية معينة تعني أنّه ليس مجرّد «حامل» لـ «الوظيفة السردية التي تؤدّيها الجريمة». فهو لا يتحدد بموقعه التركيبي وحسب: بل هو مرتبط أيضاً بسمات تبديلية عديدة. وبذلك يبدو هجوم ليفي شتراوس على بروب هجوماً مسوغاً تماماً: «مما يُسَجَّل لبروب اكتشافه أنَّ محتوى الحكايات **قابل للتبديل**. لكنه غالباً ما ينتهي إلى أنَّ ذلك هو أمر **اعتباطي**، وهذا هو السبب في المصاعب التي واجهها، ذلك أنَّ التباديل ذاتها تخضع لقواعد»[1]. غير أنّ الحال بعكس ذلك عند أغاتا كريستي. فكتبُها التي تزيد على المئة تنطوي على رسالة واحدة وحيدة: يمكن للمجرم أن يكون **أيّ أحد**: السارد، «المحقق»، جماعة المشبوهين بأكملها، الأشدّ شبهةً، الأقلّ شبهةً، أشدّ العشاق شغفاً، أسوأ الأوغاد سمعةً. وذلك يعني أنَّ أغاتا كريستي تزيل جميع القيود التبديلية. وبهذا يغدو المضمون غير ذي صلة أو أهمية: **ولا يبقى سوى الوظيفة كما حدّدتها آلية التركيب الشكلية**. ليفي شتراوس على خطأ، بروب على صواب. أو إنَّ مورفولوجيا بروب توفّر مقاربة للسرد المتسلسل الحديث، الذي يزدهر على المفارقة أو التناقض، هي المقاربة الأفضل. وتكمن المفارقة في أنَّ على هذا السرد أن يحكي قصصاً جديدة أبداً لأنّه يتحرك ضمن ثقافة الرواية، التي لا تنفكّ تطالب بمضمون جديد[2]؛ وعليه في الوقت ذاته أن يعيد إنتاج ترسيمة هي ذاتها على الدوام، ليس بسبب الحاجات «الإنتاجية» (إنتاج الأعمال المتسلسل) وحسب، بل لسببٍ أعمق، يتمثّل في أنَّ هذا السرد هو تجسيد لضَرْبٍ من الشلل والنكوص يعتري نموذج الرواية الثقافي. وهذا هو السبب وراء ما نجده في القصّ البوليسي من ربطٍ بين جِدّةٍ متواصلة في المضمون وثباتٍ دائم في التركيب. غير أنَّ ذلك يأخذنا أبعد من بروب بكثير. فانعدام أهمية المضمون ليس مجرّد «ادّعاء» أو «تظاهر» بل معطىً إشكاليّ، وواقعة تستدعي

(1) كلود ليفي شتراوس، «تأملات في عمل فلاديمير بروب»، في الأنثروبولوجيا البنيوية 2، هارموندزورث 1978، ص 135.

(2) انظر حول هذا الأمر: أمبرتو إيكو، «Il mito di Superman»، في Apocalttici e integrati (1955)، ميلانو 1974، ص 232 وفي مواضع أخرى.

التفسير. وهو واقعة **ثقافية** ـ وليست تركيبية ـ تغدر بالطموح إلى إنسانية **شكلية** تماماً **ومتعاوضة** تالياً أو قابلة للتبديل فيما بينها: حيث لا أهمية مطلقاً لما «يكون عليه» المرء، لأن الشيء الوحيد المهمّ هو ما يجبر التركيب الاجتماعي المرءَ أن يفعله[1].

المحقق

يقول هولمز: «إنْ كنت أدّعي لفنّي عدالة كاملةً، فذلك لأنّه ليس شيئاً شخصياً، بل شيءٌ يتخطّاني» («مغامرة أشجار الزان»). وهولمز يعيش ليخدم هذا الشيء غير الشخصي: التحقيق. فهو لا يستخدمه من أجل كسب شخصي: «بالنسبة للمكافأة، مهنتي هي مكافأة ذاتها» («مغامرة العصبة الرقطاء»). وهو يضحي بفرديّته من أجل عمله: فسلاسله التي لا تنتهي من ضروب التنكّر، وليالي السهاد، وعدم القدرة على الأكل أثناء التحريات كلّها استعارات لذلك. وعلى هذا النحو، فإنَّ هولمز يقدّم صورة مسبقةً لتضحيات الفردية الأخرى ـ فردية المجرم ـ ويُشَرْعِنها. والمحقق يتخلى طواعيةً عن الأخلاق الفردانية، لكنه يظلّ محتفظاً بذكراها. وهذا ما يمكّنه من أن «يفهم» المجرم (ومن القيام بأفعال إجرامية حين يكون ذلك ضرورياً): فهو أيضاً مجرم، بالقوة وعلى مستوى الإمكان. وفي صورتي المحقق والمجرم ثمّة نكران واحد للذات، ثمّة تضحية وحيدة، تؤدّى بطريقتين مختلفتين. وهذا ما نراه في

---

(1) التزامن المُشار إليه هنا بين الجديد والثابت الذي لا يتغير كان قد رسّخه بنيامين في كتاباته عن بودلير واعتبره مشابهاً لبنية السلع، حيث يكون المضمون الجديد أبداً (أي القيمة الاستعمالية) مجرّد دعامة لثبات وتجرّد شكل السلع، أي قيمتها التبادلية. (حول هذا الأمر وصلته بنظرية بنيامين في الأليغورة، انظر مقدمة calibano 2: Il nuovo e il sempreuguale، روما 1978). غير أنّ الحل الذي يقدمه بنيامين يبدو لي غير وافٍ قطّ، مع أنّه يفسّر دون شكّ واحداً من أوجه المشكلة. والحقيقة، أنّ صيغة «الثابت الذي لا يتغيّر»، بخلاف القيمة التبادلية، ليست ذلك الكيان المجرّد حقّاً، أي المفتقر إلى أيّ تحديد؛ وعلى العكس من ذلك: هي نوع من التركيب المحبوّ بمعنى، بل بمعنى نوعيّ، يختلف تبعاً لعناية المرء بالقصّ البوليسي أو بقصص الخيال العلمي أو الشعر الأليغوري الحديث. يخبرنا بنيامين، في حقيقة الأمر، عمّا يربط السلعة بنصٍّ ما، لكنه لا يخبرنا عمّا يفرّق بينهما.

«المشكلة الأخيرة» حين يغطس هولمز وموريارتي في شلالات ريشنباخ، و«كلّ منهما حبيس ذراعي الآخر».

ويتوافق هذا الكبح الطوعي للذات مع هواية هولمز لفنّه (شأن كلّ محقّق كلاسيكي آخر). وهذه الهواية ليست بالأمر السطحي، بل عمل يُنْجَز من أجل لذّة العمل: «بالنسبة للإنسان الذي يحبّ الفنّ للفنّ... غالباً ما تُستَمدّ اللذّة الأروع من تظاهراته الأقلّ أهمية والأدنى مرتبةً» («مغامرة أشجار الزان»). هكذا يتبيّن أنَّ هولمز ليس شرطياً، بل مثقف انحطاطي (كما هو واضح على نحو صارخ من حالات هروبه إلى الموسيقا والكوكايين). إنّه المثقف الذي كفَّ عن كونه شخصاً وبات نتاجاً: «[هذه القضية] حمتني من الملل.... «الرجل لا شيء، أمّا العمل فكلّ شيء»[*] كما كتب فلوبير إلى جورج صاند («عصابة الرؤوس الحمراء»). إنّه المثقف الذي يناقشه ماكس فيبر وت. س. إليوت. يقول فيبر: «في حقل العلم، وحده الذي يكرّس نفسه **تماماً** للعمل الذي بين يديه تكون له «شخصية». وهذا ما يصحّ في حقول أخرى غير حقل العلم؛ فما من فنان عظيم إلاّ وكرّس كلّ ما يقوم به لخدمة عمله وعمله وحده»[1]. ويقول إليوت: «التقدّم الذي يحرزه الفنان هو تضحية متواصلة بالنفس، انطفاء متواصل للشخصية... كلما زاد كمال الفنان، زاد اكتمال الانفصال لديه بين الإنسان الذي يعاني والعقل الذي يخلق.... ليس الشعر إفلاتاً للانفعال، بل فرار من الانفعال؛ ليس تعبيراً عن الشخصية بل فرار من الشخصية.... انفعال الفنّ بعيد عمّا هو شخصي. ولا يستطيع الشاعر أن يبلغ هذا الابتعاد عمّا هو شخصي دون أن يُسْلِم نفسه كلياً للعمل الذي يعمله»[2]. تدعو هذه الكلمات إلى إعادة تعريف مفهوم الانحطاطية، لكي نفصله عن فكرة «الانحطاط» المبهمة ونربطه بمفهوم «التطور الرأسمالي». فالثقافة الانحطاطية تصف ذاتها بأنها سيرورة عمل مغترب (إليوت: «يُسْلِمُ نفسه كلياً للعمل الذي يعمله»). والفنّ للفنّ له جذوره في الإنتاج للإنتاج.

(*) بالفرنسية في الأصل: «l'oeuvre c'est tout — l'homme c'est rien».

(1) ماكس فيبر، «العلم كصنعة»، في مختارات من ماكس فيبر: مقالات في علم الاجتماع، تحرير ه. ه. غيرث وسي. رايت ميلز، لندن 1970، ص 137.

(2) ت. س. إليوت، «التراث والموهبة الفردية»، في الغابة المقدسة، لندن 1966، ص 53 ــ 54، 58.

ولكي نعود إلى هولمز. فإنه ليس شرطياً بل محقّق خاص: ينفصل التحقيق لديه عن أغراض القانون. فتحقيقه هو هدف **ثقافي محض**. وفرار المجرم كيما يكتمل التحقيق (كما يحدث، في الحقيقة) هو أفضل من أن يُلقى عليه القبض وتُجهض إعادة البناء المنطقية. غير أنَّ النتيجة المنطقية التي تترتب على هذا هي أنَّ العالم الثقافي أنجع وسيلة لضبط الأمن والمحافظة على النظام. والقصّ البوليسي هو تسبيحٌ بحمد ما تمتلكه الثقافة من مقدرة على القسر: تلك المقدرة التي تثبت أنها أكثر نجاعة من القمع المؤسساتي الصرف والبسيط. وثقافة هولمز ـ مثل الثقافة الجماهيرية، التي ساعد القصّ البوليسي في إيجادها ـ سوف تطاولك حيثما كنت. ،فهي تعرف كلّ معطيات الوجود الفردي الهامة وتنظّمها، وتحدّدها كجزء من الوجود الاجتماعي. وكلّ قصة بوليسية إنّما تعيد الإفصاح عن مَثَل بنتام الأعلى، البانوبتيكون: ذلك السجن النموذجي الذي يشير إلى تحول الليبرالية إلى حالة شاملة من قابلية التفحّص[1]. وعلاوةً على ذلك، فإنَّ ثقافة هولمز تبدد القلق العميق لدى مجتمع يتوسّع: خوفه من إمكانية أنَّ يؤدّي التطور إلى إطلاق طاقات نابذة مما يجعل الضبط الاجتماعي الناجع مستحيلاً. وهذه مشكلةٌ تبرز واضحةً في **المتروبول**، الذي سرعان ما يغدو مكاناً للاختباء مربكاً ولا سبيل إليه وحيث يمكن أن تسود الغفلية التي توفّر الحصانة والإفلات من العقاب. ولقد رأينا إجابة القصّ البوليسي عن المشكلة الأولى: لا يمكن للطرف المذنب قطّ أن يختفي بين الحشود. فسبُله تغدر به ككائن فرديٍ، وهشٍ إذاً. لكن القصّ البوليسي يقدّم أيضاً طَمْأَنَةً بشأن النقطة الثانية. فجميع تحريات هولمز تصاحبها وتدعمها آليات نقل واتصال جديدة وكاملة. والمركبات، والقطارات، والرسائل، والبرقيات، في عالم آرثر كونان دويل، هي حاسمة جميعاً وترتقي **دائماً** إلى مستوى التوقعات. حيث توفّر لعملية الاعتقال ذلك الدعم الضمني الذي لا يمكن الاستغناء عنه. صحيحٌ أنَّ المجتمع يتوسّع ويغدو أكثر تعقيداً، غير أنّه يخلق أيضاً إطاراً للضبط والسيطرة، وشبكةً من العلاقات تشدّه معاً بذلك الإحكام الذي لا سابق له.

(1) حول هذا الأمر، انظر كتاب كارل بولاني أصول عصرنا: التحول العظيم (1944)، لندن 1945، وكتاب ميشيل فوكو المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن (1975)، لندن1977.

ولكن دعونا ننظر بمزيد من الإمعان في صورة الثقافة التي يبثّها القصّ البوليسي. فقد جسّد المحقّق، منذ إدغار آلان بو، نوعاً من المثل الأعلى **العلميّ**: فهو يكتشف الصلات السببية بين الحوادث: وفَضُّ اللغز يعني أن تُرَدَّ هذه الحوادث إلى **قانون**. بيد أنَّ الثقافة البرجوازية الرفيعة - عند منقلب القرن - كانت تتردد في قناعتها أنَّ من الممكن أن تضع اشتغال المجتمع في إطار قوانين علمية، أو موضوعية. يقول ماكس فيبر: «ونتساءل.. كيف يمكن لِنِسْبَةِ نتيجةٍ ملموسةٍ إلى سببٍ "فرديّ" أن تكون ممكنةً وقابلة للتحقيق من حيث المبدأ وبوجهٍ عام ما دام عدد العوامل المسببة التي اشترطت وقوع "الحدث" الفرديّ هو عدد **لا متناهٍ** وما دامت تلك الأسباب الفردية جميعاً وبالمطلق قد كانت لازبةً حقّاً لوقوع النتيجة في شكلها الملموس. إنَّ إمكانية الانتقاء من بين عددٍ لا متناه من المحدّدات هي أمر مشروط، أولاً، بالصيغة التي تتخذها **مصلحتنا** التاريخية»[1]. ما يراه فيبر، إذاً، هو أنَّ العلم الاجتماعي لم يَعُد قادراً على إنتاج **اتفاق عام**. فكما أنّ الحياة الاقتصادية والسياسية لا تنطوي على «مصلحة عامة»، كذلك لا يمكن أن توجد في هذه الحياة منظومة قيم مشتركة. وليس ثمّة سوى قيم بالجمع، كلُّ واحدة منها في صراع دائم مع مُثُلِ القيم الأخرى التي هي «مقدّسة لدى الآخرين بِقَدْرِ قيمنا المقدّسة لدينا»[2]. وهذه الصورة ليست مقنعة تماماً: فثمّة علاقة معقدة ومدهشة بين التحيّز المتصارع الذي يَسِمُ منظومة القيم الحديثة وبين قدرتها على فرض المساواة والتكامل. غير أنّه ينبغي أن نعود إلى القصّ البوليسي، الذي يهدف إلى إبقاء العلاقة بين العلم والمجتمع تلك العلاقة **غير الإشكالية**. فما الذي يفعله القصّ البوليسي، حقيقةً؟ إنّه يخلق مشكلةً، «نتيجةً ملموسةً» - هي الجريمة - ويعلن لها سبباً واحداً: هو المجرم. وبذلك فإنّه يهمل أسباباً أخرى (ما الذي يجعل المجرم مجرماً؟) ويبدّد الشكّ في أنَّ كلَّ انتقاء متحيّز وذاتيّ. ومن ثمّ، فإنَّ اكتشاف ذلك السبب الفريد يعني، أيضاً، إعادة توحيد السببية والموضوعية وإعادة ترسيخ الفكرة التي مفادها وجود مصلحة عامة في المجتمع،

(1) ماكس فيبر، «الإمكانية الموضوعية...»، ص 169.

(2) ماكس فيبر، («الموضوعية» في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية، في منهجية العلوم الاجتماعية، ص 57.

تكمن في حلّ **ذلك** اللغز واعتقال **ذلك** الفرد عينه، وليس أيّ أحد آخر. وبإيجاد حلّ واحد يصحّ عند الجميع ـ حيث لا يتيح القصّ البوليسي وجود قراءات بديلة ـ فإنّ المجتمع يثبّت وحدته، ويعلن، مرّة أخرى، أنّه بريء. وإذا ما كان القصّ البوليسي ينبع، حقيقةً، من لغز، فذلك ناجم عن غياب الحكاية، الحدث القائد، الذي أمكن لشخصيتين وحسب أن تؤسساه: المجرم والضحية. أمّا أولئك الذين لا يدركون الحكاية ـ أي جميع الشخصيات الأخرى في القصة البوليسية، وكذلك القارئ ـ فلا يمكن، إذاً، أن يكونوا مسؤولين عن الجريمة سواء بصورة فاعلة أم منفعلة. ولأنّ الجريمة تُقدّم في شكل لغز، فإنّ المجتمع يكون في حلّ منها منذ البداية: وحلّ اللغز يثبت براءته.

وكما رأينا في حالة الصور النمطية، فإنّ البراءة، في عالم القصّ البوليسي، هي الافتقار إلى التجربة: الركود. بل إنّ «علم» هولمز راكدٌ أيضاً. وسماته الأشدّ بروزاً ولَفْتاً للانتباه ـ «مفاجآته» السخيّة التي يفاجئ بها الزبائن والأصدقاء (مثل كلماته الأولى لواطسن البائس، في «دراسة بالقرمزي»: «أتصوّر، أنّك كنت في أفغانستان») ـ تدين بوجودها إلى واقعة أنّ هولمز يعلم جميع الأسباب الممكنة لكلّ حدث مفرد. ولذلك تكون الأسباب ذات الصلة مجموعةً متناهيةً على الدوام. بل وثابتة أيضاً: تُحدِثُ النتيجة ذاتها في كلّ مرّة[1]. وهولمز لا يمكنه أن يخطئ، لأنّه يمتلك الشفرة الثابتة، الموجودة في قرارة كلّ رسالة غامضة. والغموض هنا هو غموض بالنسبة للقارئ، الذي يظلّ جاهلاً بتلك الشيفرة، أمّا هولمز فيكشف بطرفة عين ذلك المعنى الوحيد الممكن الذي تنطوي عليه الأدلّة المتعددة. ولعلّ كلمة «الأعراض» أن تكون أفضل من كلمة «الأدلّة»، لأنّها نتائج مرتبطة على نحو منهجيّ ومطلق بأسباب أحادية المعنى وثابتة، أمّا إيكو فيقول: « نادراً ما تكون الأدلّة مشفَّرة في واقع الأمر،

---

(1) يمكن للمشكلة الواحدة أن تتكون من تراكب غير معتاد لعدد من المشكلات، الأمر الذي رأى إدغار آلان بو باكراً جداً أنه الشكل الوحيد الممكن للجدّة. وسوف تبرز هذه الفكرة ذاتها على نحو مفاجئ في عدد كبير من كتيّبات القرن العشرين الموجّهة إلى كتّاب الألغاز المحتملين، حيث تَغْلب مقارنة القصّ البوليسي بالشطرنج الذي يتيح عدداً لا متناهياً من الأوضاع بمجموعةٍ متناهية من القواعد والقطع.

وتفسيرها غالباً ما يكون مسألة استدلال معقّد وليس مسألة معرفة بالعلامة ـ الوظيفة، الأمر الذي يجعل روايات الجريمة أشدّ إمتاعاً من تشخيص ذات الرئة»[1]. وهذا لا يصحّ على المحقّق من النمط القديم. غير أنّه لا يقلّل قطّ من فتنته: فتشخيص الطبيب يكون مثيراً على الدوام بالنسبة لمن يشعر بالمرض، خاصةً إذا ما كان مُطَمْئِناً. وهولمز هو ذلك **الطبيب** على وجه الدقّة: طبيب الفيكتوريين المتأخرين العظيم الذي يقنعهم بأنّ المجتمع لا يزال **كياناً عضوياً** عظيماً: جسداً موحّداً وقابلاً للمعرفة. أمّا «عِلْمه» فليس سوى إيديولوجيا هذا الكيان العضوي: التي تحتفي بانتصاره من خلال الربط المباشر بين **العمل والمظاهر الخارجية** (الجسد، اللباس): معيدةً ترسيخ فكرة **مجتمع المنزلة** الذي يتميّز بمظاهره الخارجية، وتقليديته، وسهولة ضبطه. والحقيقة، أنّ هولمز يجسّد العلم بوصفه حسّاً عاماً إيديولوجياً، أو «حسّاً عاماً منظّماً». فهو يحطّ من شأن العلم: شأنه في ذلك شأن كلّ من البنية الإنتاجية ومنظومة التعليم الإنجليزيتين اللتين أذلّتا هذا العلم عند منقلب القرن. غير أنّه يمجّده ويرفع من شأنه في الوقت ذاته. فالحاجة إلى أسطورة العلم كانت ماسّةً على وجه التحديد لدى ذلك العالم الذي لم يُنتِج منه سوى **القليل**. ذلك أنّ إنجلترا لم تلتحق بالثورة الصناعية الثانية: لكنها ابتدعت قصص الخيال العلمي.

وسواءٌ حُدِّدَت الأدلّة كأدلّة أو كـ «أعراض» أو «آثار»، فإنّها ليست حقائق، بل إجراءات كلامية، أو **أشكال بلاغية** إذا أردنا الدقّة. هكذا نجد أنّ «العصبة» الشهيرة في قصّة هولمز «مغامرة العصبة الرقطاء»، وهي استعارة ممتازة، تتكشّف تدريجياً بوصفها «عصبةً»، «وشاحاً»، وأخيراً «أفعى». وكما ينبغي أن نتوقّع، فإنّ الأدلّة غالباً ما تكون كنايات: ضروباً من الاقتران بالتجاور(مرتبطة بالماضي)، على المحقّق أن يمدّها بالطرف المفقود. ولذلك فإنّ الدليل هو ذلك العنصر المحدّد من عناصر القصة الذي تتبدّل فيه الصلة بين الدالّ والمدلول. فهو دالّ له مدلولات متعددة على الدوام وبذلك ينتجُ اشتباهات **كثيرة**. فالجملة التي يواصل بوارو ترداداها دون كلل هي «إنّ هذا له دلالته»: وهو يعني بذلك أنّه يجد نفسه أمام شيءٍ يتعالى على المعنى

(1) إيكو، نظرية، ص 224. ولكي نشير إلى موازاة رائجة هذه الأيام: فإنّ المحقّق الحقيقي، الذي كان عليه أن يبني شيفرة لتفسير الأدلة لم تكن موجودة في السابق، ليس هولمز بل فرويد.

العادي، الحَرْفيّ. وهذا أيضاً جزء من إثم المجرم: الذي يخلق حالةً من الالتباس الدلالي تضع تحت طائلة الشكّ تلك الأشكال المعتادة من التواصل والتفاعل الإنسانيين، ويؤلِّف، بهذه الطريقة، **عملاً شعرياً** جريئاً. أمّا المحقّق، من جهة أخرى، فعليه أن يبدّد الإنتروبيا، تلك الحالة الثقافية من تكافؤ الاحتمالات الذي تنتجه الجريمة ويشكّل وجهاً هاماً من أوجهها: أي أنَّ عليه أن يعيد ترسيخ الصلات أحادية المعنى بين الدوالّ والمدلولات. وعليه، بهذه الطريقة، أن يجري عملية علمية. وبلغة الشكلانيين الروس، فإنَّ المجرم ينتج الحبكة، أما التحرّي فينتج الحكاية. ومرّة أخرى، فإنَّ الأول يجسّد القطب الأدبي، أما الآخر فيجسد القطب العلمي. **القصّ البوليسي هو أدبٌ يرغب في التخلّص من الأدب**، وسوف أحاول أن أفسّر أسباب ذلك في الخاتمة.

واطسن

واطسن، الغبي البائس. ففي منظومة القصّ البوليسي المتضادة ليس لواطسن دور مُحقِّق. فهو ليس واحداً من «الأبرياء» لكي يُبرَّأ. وحين يقف في صفّ هولمز، فإنَّ هذا الأخير يحوله إلى ألعوبة. وحين يعمد ـ نادراً ـ إلى القيام بشيء ما من عنده (كما في «مغامرة الدرّاج المنفرد»)، ينتهي إلى التصرّف بطريقة تعود بالفائدة على المجرم. غير أنَّ واطسن يبقى أساسياً (وكذلك جميع تقمّصاته: أصدقاء المحققين المختلفين ومساعدوهم): بوصفه **وظيفة أدبية** قبل كلِّ شيء. فالمجرم يفتتح الفعل والمحقّق يغلقه، أمّا واطسن فيمطّه ويطيله. وهذا يعني أنَّ وظيفته النوعية هي وظيفة كمية صرف. ويمكن أن تزيد قصة بوليسية عشر صفحات أو مئتي صفحة، دون أن يتغيّر شيء: فبنية القصّ البوليسي هي على الدوام بنية القصة القصيرة (بحسب تعريف الشكلانيين الروس، الذي يبدو أقرب التعريفات إلى الصواب). وحين يتّخذ أبعاد رواية واسمها، فإنّه لا يكون رواية إلا بعدد الصفحات التي يستغرقها، أي مادياً، وليس بنيوياً. غير أنَّ وظيفة واطسن هي وظيفة كمية على نحوٍ أعمق من ذلك: حيث **يراكم تفاصيل لا نفع فيها**. ونجد في توصيفاته كلَّ شيء، ما عدا الأمر الأساسي. فهو يدخل غرفةً (في «مغامرة العصبة الرقطاء»). ويأخذ بوصف أساسها على مدى صفحتين: لكنه لا يشير ولو إشارة إلى حبل الجرس الزائف الذي هو الدليل الوحيد.

هكذا يهاجم القصُّ البوليسي المذهبَ الطبيعيّ عبر شخصية واطسن. وهولمز لا ينفكّ يكرر: «أنت ترى، لكنك لا تلاحظ» («فضيحة في بوهيميا»). فواقع الجريمة لم يعد له معنى واحد وشفّاف. ومع تبدّل صلة الدال/المدلول، والسطح/العمق، فإنّ شعريةً تقوم على الصورة المرآتية لن تكون كافية قطّ، ولن يكتشف واطسن ولو مجرماً واحداً. وأخيراً، فإنّ القصّ البوليسي، بنقده الضمني للمذهب الطبيعيّ، يعيد التأكيد على صورة المجرم التي يحاول أن ينشرها: صورة الذات التي **تختار بحرية وعن وعي**، بدلاً من صورة الضحية، ضحية تلك «البيئة الاجتماعية» الطبيعية التي يمكن أن تفسّر ما يرتكبه المجرم من جرائم بل وأن تبرّره أيضاً.

واطسن، هذا أنا: ذلك ما يمكن أن يقوله كلّ من يقرأ القصّ البوليسي. فواطسن هو **المشاهد** الذي يتفرّج على مغامرات هولمز، علاوةً على كونه السارد. بل إنَّ هولمز نفسه هو الذي خصّه بهذا الدور: «هاهو(الزبون) قادم. اجلس على ذلك الكرسي، دكتور، وأعطنا أقصى ما لديك من انتباه» («فضيحة في بوهيميا»). والقصّ البوليسي عليه أن يخلق قارئه. ولكي يفعل ذلك عليه أن ينتزعه من«عالم الشؤون العامة» و«يحبسه» في حبكته، كما يقول إدغار آلان بو. وهذا هو حال هولمز مع واطسن: فهو يسحبه من فراشه، ويبعده عن زوجته، وعن عمله. «كنت منشغلاً في ذلك الوقت بحالة مرضية بالغة الخطورة، وقضيت اليوم التالي بطوله قرب فراش المريض. ولم **أجد نفسي حرّاً** إلاّ نحو الساعة السادسة، فكان بمقدوري أن **أقفز إلى عربة** قادتني إلى شارع بيكر، والخوف يساورني من أن أكون قد تأخّرت على المساعدة **في حلّ عقدة** ذلك اللغز **البسيط**». (« قضية هوية»). هذه الجملة تعلن عن ذلك الحظّ من قيمة العمل الذي سَيَسِمُ الأخلاق البرجوازية الجديدة، وتزدهر عليه الثقافة الجماهيرية، سواء في محتواها أم في تسويغ ذاتها.

وكما يُدان الوصف الطبيعي، على المستوى الأسلوبي، بوصفه التفسير الخاطئ، كذلك يكون واطسن، في منظومة الشخصيات، تلك الشخصية التي تقدّم الحلّ الخاطئ. وهو في هذا، مرةً أخرى، صورة القارئ الذي يكتفي بمنافسته: فمع أننا لن نكون قطّ بمثل ذكاء المحقّق، إلا أنّه لا يمكننا أن نكون قطّ بمثل غباء واطسن. هكذا يخصّ القصّ البوليسي القارئ بدور متوسّط بين طرفَين، هما **القراءة السلبية** (حيث

يسجّل واطسن بصورة آلية تلك الأحداث التي لا يفهمها)، **والكتابة** (حيث يبرز هولمز، الذي يسرد الحكاية، على أنه المؤلِّف الحقيقي للعمل: ولقد أكّد إدغار آلان بو أنَّ على المرء، حين يكتب قصصاً قصيرة، أن يبدأ دوماً من الحلّ). وهذا التحول الممكن من قارئ إلى مؤلّفٍ مُشارِك هو «التحدي» الذي يتباهى به القصّ البوليسي، على أساس الصِّيغة الشهيرة: «المؤلِّف بالنسبة إلى القارئ كالمجرم بالنسبة إلى المحقّق». فكما أنَّ المحقّق «يعيد كتابة» القصة التي أنتجها المجرم، كذلك القارئ، وقد زُوِّد بكلّ الأدلّة الضرورية، يمكنه أن يحلّ اللغز وبذلك «يكتب» هو نفسه القصة التي يقرؤها. غير أنَّ ذلك لا يشكّل تحدياً لذكاء القارئ في حقيقة الأمر. فليس مسموحاً للمرء، بوصفه قارئاً، أن يكتشف أكثر مما سبق له أن اكتشفه. ومحاولته «التخمين» لا تعني سوى أن يحجب عن نفسه حقيقةَ أنَّ القواعد قد وُضِعَت، وأن يقبل وضعاً قد يتعطّل فيه دماغ الفرد أيضاً. لقد خلق القصُّ البوليسي قارئَه.

3 ـ خاتمة

ينجذب الثقل في القصّ البوليسي، كما في القصة القصيرة، نحو القَفْلَة. وقَفْلَة القصّ البوليسي هي نهايته بالفعل: حلّه بالمعنى الحقيقي للكلمة. والحكاية التي يسردها المحقّق في إعادة بنائه الوقائع تعيدنا إلى البداية، أي أنّها تلغي السرد. وبين بداية السرد ونهايته ـ بين غياب الحكاية وحضورها ـ ليس ثمّة «رحلة»، بل **انتظار** طويل وحسب. وبهذا المعنى، فإنَّ القصّ البوليسي هو ضدّ الأدب. فهو يعلن أنَّ السرد مجرّد انحراف، أو إلقاء قناع على ذلك المعنى الأحادي الذي هو مسوغ وجوده. غير أنَّ العلوّ العلمي الذي يتّسم به القصّ البوليسي **يحتاج** «الانحرافَ» الأدبي، ولو لكي يدمّره وحسب: ذلك أنَّ حلاً بغير لغز، وحكايةً من دون حبكة، لن ينطويا على أيّ متعة[1]، ولذلك فإنّ القصّ البوليسي ليس ضدّ الأدب وحسب، بل

---

(1) عادةً ما يوجّه هولمز إلى واطسن تهمة أنّه «أدبيّ» كثيراً في قصصه: «الجريمة شائعة. والمنطق نادر. عليك، إذاً، أن تمعن النظر في المنطق وليس في الجريمة. لقد قللت من شأن ما كان ينبغي أن يكون مَسَاقاً من المحاضرات وحوّلته إلى سلسلة من الحكايات» («مغامرة أشجار الزان»). ولكن عندما يحاول هولمز أن يحكي القصة بنفسه («مغامرة الجندي الشاحب»)، لا يستطيع سوى أن يعيد

يعبّر عن رغبةٍ متجاذبة حيال الأدب: حيث يبقى الأدب مرغوباً فيه، ولكن لكي يُهزأ به ويُنزَل إلى رتبة الذكريات التي لا نفع فيها ليس غير[1]. أو الأحرى أنّه يبقى مرغوباً فيه، ولكن شرط أن يكون النصّ مشتملاً على آلية صريحة في إضفاء الالتباس على المعنى. ويؤدّي «الحلّ» في القصّ البوليسي وظيفةً تشبه الوظيفة التي تؤدّيها «العبرة» في الحكاية. فهو يلغي ذلك «التناهي بلا هدف» الذي أشار إليه كانط، ويقدّم ممراً إجبارياً تمرّ به قراءتنا العمل. كما تتدهور أيضاً وظيفة «الفن المستقل» الأصلية: التعلّم الذاتي، أو **التكوين** الذي هو ثمرته المُقتضاة. ففي القصّ البوليسي، تكفّ القراءة عن كونها استثماراً، وخياراً، وتجربة وجهداً فكرياً: إنها تبديد، وغَلَط، و«استسلام للمظاهر»؛ إنها مجرد **بُعد وتأخير** لـ **الحلّ المُكْتَشَف**. غير أنّه ينبغي أن نضيف شيئاً آخر. فقد عرّفتُ القصّ البوليسي بأنّه «علميّ»، وهو بلا شكّ يحاكي أحادية المعنى التي تتسم بها اللغة العلمية. غير أنّ حلول القصّ البوليسي هي أدبية، ولا مرجع لها تالياً، بخلاف تأكيدات العلوم الأمبريقية. ولذلك، فإنّ القصّ البوليسي لا يوفّر من المعرفة العلمية سوى الإحساس بها. وهو لا يشبع تماماً ذلك الطموح إلى اليقين، إلاّ لأنّه يتحاشى اختبار الواقع الخارجي ذلك التحاشي الصارم. إنّه علم يغدو أسطورةً؛ ويغدو مكتفياً بذاته إذاً. والقصّ البوليسي يفرغ ما للثقافة التجريبية من مَثَل أعلى برجوازي أصلي عبر إخضاعه لبنيةٍ أدبية يمكن أن تكون أيّ شيء ما عدا كونها تجريبية. فالنموذج الثقافي الذي ينشره لا ينبغي أن يكون متّسقاً مع الواقع الخارجي، بل مع ذاته وحسب. وهذه المرجعية الذاتية الكاملة تحدّد في النهاية القصّ

إنتاج تلك التقنيات التي استخدمها واطسن ذاتها: «لقد اضطررت أن أعترف، ما دمت قد امتشقت قلمي، بأنني رحت أدرك أن الأمر ينبغي أن يُقَدَّمَ بتلك الطريقة التي يمكن أن تمتع القارئ».

(1) من هنا تلك الإمكانيات العظيمة التي يقدمها القصّ البوليسي إلى أدب سقط المتاع (Kitsch)، أي إلى ذلك الاستخدام المتفاخر الذي يجري على «آثار أدبية» مفبركة مسبقاً وزائدة، والذي كان ريموند تشاندلر معلماً فيه. فمارلو لدى تشاندلر لا ينفكّ يورد، ضمن عملية التحقيق، استطرادات لا علاقة لها بهذه العملية (كأفكاره حول مصير الخنفساء في وداعاً يا فاتنتي) وهو لا يفوّت قطّ فرصة استعارة مبهرجة («راح يتطلع حوله بغير هدى مثل عنكبوت كبير على قطعة طعام مُقتَنَصة...»). فما ليس له أيّ قيمة في القصّ البوليسي يُقدّم على أنه قيمة جمالية: شيء نوستالجي تعمل ضرورات العمل وسوقية القرّاء (الحياة) على إبعاده إلى عالم النسيان.

البوليسي كظاهرةٍ مفرطة الأدبية. وهي تتيح للمرء أن يكتشف العلاقة الحقيقية بين الاتصال الأدبي والإيديولوجيا.

تقوم هذه الدراسة برمّتها على فرضيةٍ مفادها أنَّ هنالك منظومتين للمعنى في القصّ البوليسي. الأولى واضحة وحرفية: يحاول الدكتور رولو قَتْلَ ابن أخيه بجعله أفعى تنزلق نازلةً على حَبْلِ جَرَسٍ زائف... أمّا الثانية فقد حاولتُ أن أعيد بناءها: العمّ، الأب البديل والنبيل الساقط، يَنتهك أواصر القربى من أجل المال، تاركاً أدلةً يفكّ المحقّق مغاليقها... وبالطبع، فإنَّ كلّ نصّ أدبي مبنيّ على مستويات للمعنى متعددة، ومهمة النقد الأولى تتمثّل دوماً في إقامة المنظومة الأساسية والأشدّ تجريداً التي تعمل عبر سلسلة من التحولات ـ التي تظلّ إجراءاتها أبعد ما تكون عن الوضوح، بالمناسبة ـ على «توليد» النصّ على النحو الذي يقدّم به ذاته. والسمة المميزة للقصّ البوليسي هي البعد بين المعنى العميق والمعنى السطحي. فمن الصعب أن نقرأ *هاملت* أو *يفغيني أونيغن* دون أن نتصوّر وجود حشد من المعاني التي تتّضح في كلّ قراءة، غير أنّه من الممكن (ومن الشائع) أن نقرأ أجاثا كريستي ونحن على يقين أنَّ اسم القاتل وحده هو المهمّ (ومن الذي «يعيد» قطّ قراءة القصة البوليسية؟). فلدى قراءة القصص البوليسية، لا يفكّر المرء قطّ بالمعاني التي عُنينا بها في هذه الدراسة. غير أنّها موجودة بالفعل، إلى حدٍّ أنها تحفز جميع القوانين التي تحكم اشتغال البنية السطحية ـ الطرف الواحد المذنب، الآثار، الصراع بين المحقّق والشرطة، «المساعد»، الاستدلالات العلمية والموضوعية، وما إلى ذلك ـ تلك القواعد التي لطالما أدركها كتّاب الألغاز أنفسهم (بل وشفّروها)، إنما من دون أن يفهموا «ضرورتها». و بعبارة أخرى، إنّ البناء السطحي للقصّ البوليسي يعتمد على القواعد الثقافية التي تشكّل بنيته العميقة. فعبر هذه القواعد الثقافية وحسب يكتسب القصّ البوليسي معنى ويثير اهتماماً. بيد أنَّ هذا الاعتماد هو اعتماد مُقَنَّع. بل إنَّ صَقْل التقنية السطحية يمضي يداً بيد مع صَقْل إخفائه: الأمر الذي نجده أكثر اكتمالاً لدى أغاثا كريستي أو فان دين أو كوين منه لدى إدغار آلان بو أو آرثر كونان دويل (الذي يعنو عمله للتحليل أكثر من سواه). والنجاح الجماهيري لا ينفصل عن صَقْل الإخفاء لأنه يجعل المعنى الثقافي العميق ذلك المعنى الذي لا يُسْبَر غوره. ومع أنَّ

هذا المعنى يواصل وجوده وفعله، إلاّ أنّه يغدو الآن أبعد ما يكون عن إدراك الكتّاب والقرّاء. والثقافة الجماهيرية هي ثقافة عدم الإدراك. وهي ترتكز إلى منطلقات مكينة لا تتّخذ شكلاً إلاّ عبر عواقبها وآثارها، أمّا المنطلقات ذاتها فلا تظهر قطّ في الصورة أو تغدو موضوع نقاش. هكذا، تتحاشى الثقافة الجماهيرية ذلك الشكل الأشدّ شيوعاً من أشكال التعبير الإيديولوجي - «الحكم على العالم»، مهما تكن طبيعته - لكي تنشر شكلاً أشدّ فعالية: بناء عالم. وهذا العالم الأخير لا يعود يظهر على أنّه «حقيقي» على خلفية العالم الخارجي أو بالمقارنة معه، بل على أساس اتّساقه مع قوانينه الداخلية الخاصة.

وهذا يعيدنا إلى حجاج الفقرة السابقة وإلى الصلة بين الأدب «بوصفه أدباً» والثقافة الجماهيرية. فعالم الثقافة الجماهيرية الذي لا مرجع له ليس أكثر من امتداد للكون الأدبي. ولذلك، فإنّ الأدب هو الشكل الأكمل للاتصال الإيديولوجي. وإذا ما كانت الإيديولوجيا موضوعياً تلك المعرفة الزائفة التي تُدرَك ذاتياً على أنّها صحيحة[1]، فإنّ الأدب، بالتعريف، يحقق كلا الشرطين: ذلك أنّه يخلو من **الإثباتات** الخارجية جميعها وفي الوقت نفسه يقدّم ذاته للذات بكلّ السمات التي لتجربة واقعية[2].

وعملية إخفاء المعنى العميق في القصّ البوليسي هي أيضاً عملية إظهار معناه السطحي. وهذه العملية ثنائية الجانب، الواقعة في شراك بنية القصّ البوليسي الأدبية

---

(1) يبدو [إدراك الإنسان لوجوده]، من جهة أولى، على أنّه شيء مُبَرَّر ذاتياً في الوضع الاجتماعي والتاريخي، وعلى أنّه شيء يمكن وينبغي أن يُفْهَم، أي أنّه يبدو بوصفه «وعياً صحيحاً». أمّا موضوعياً، ومن جهة ثانية، فإنّه يفوّت جوهر تطور المجتمع، ويخفق في تحديده والتعبير عنه بصورة وافية. وهذا يعني، موضوعياً، أنّه يبدو بوصفه «وعياً زائفاً».(جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، لندن، 1971، ص50).

(2) «لو نظرنا إلى العلاقة بين النصّ والقارئ على أنها نوع من المنظومة ذاتية التنظيم... [نجد أنّ] ثمّة «تغذية راجعة» متواصلة من «المعلومات» المتلقّاة، بحيث يكون مُلْزَماً هو نفسه بأن يقحم أفكاره في عملية الاتصال... التفاعل الدينامي بين النصّ والقارئ له طابع الحدث، الذي يساعد في خلق انطباع مفاده أننا متورطون في شيء واقعيّ...» (آيزر، «واقع التخييل: مقاربة وظيفية للأدب»، في New Literary History، VII،1، خريف 1975، ص 19 ــ 20).

النوعية، تبدي تشابهاً استثنائياً مع آلية الإنتاج الرأسمالي كما يصفها ماركس، في واحدٍ من توصيفاته الكثيرة للإيديولوجيا: «هذا الشكل من **الفائدة ـ الرأسمال** هو على وجه الدقّة الشكل الذي يختفي فيه أيّ توسّط، ويختَزَل رأس المال إلى صيغته الأعمّ، غير أنّه لهذا السبب أيضاً شكلٌ منافٍ للعقل ومتعذّر تفسيره بحدّ ذاته... إذا ما كان الرأسمال قد ظهر في الأصل على سطح التداول على أنّه الصنم الرأسمالي، والقيمة خالقة القيمة، فإنه يقدّم نفسه الآن مرّة أخرى في هيئة رأسمال حاملٍ للفائدة باعتبارها شكله المحدّد والأشدّ غرابة... لأنّ الربح لا يزال يحتفظ بذكرى أصله الذي لا تكتفي الفائدة بطمسه وحسب بل تتعدّى ذلك إلى وضعه عملياً في **شكل مناقض تماماً لهذا الأصل**»(1). ولقد لاحظ نيكولاس روز، في تعليقه على هذا المقطع وسواه من المقاطع المشابهة، كيف يناقش ماركس «واقعين اثنين والمسافة التي تباعد بينهما. ذلك أنَّ الأشكال الظاهراتية ليست مظاهر **وهمية**، بل ضروب من الواقع. إنّها **شكل الواقع الذي تنتجه** علاقات الإنتاج الرأسمالية، واقعٌ هو في الوقت ذاته شكل تجلّي هذه العلاقات وشكل احتجابها»(2). ولقد سبق للوشيو كوليتي أيضاً أن طرح هذا المفهوم عن مستويين للواقع: مستوى سطحي وواضح، ومستوى عميق وخفيّ؛ مستوى هو النتيجة، ومستوى هو السبب: «... ثمّة واقعان **اثنان** في الرأسمالية: الواقع الذي عبّر عنه ماركس، والواقع الذي عبّر عنه الكتّاب الذين ينتقدهم... عين الرأسمالي، التي اعتادت التوليف والنظرة الشاملة، لا تتنازل لكي تميّز بين الأشياء المختلفة التي اشتراها. ومن وجهة نظره، فإنّ العمل المأجور هو **جزء** من الرأسمال.... لكن الشيء المهمّ الذي ينبغي أن نفهمه هو أنّ هذا الأمر يشتمل على وجهة نظر تتعدى وجهة النظر الذاتية: وجهة نظر تتوافق بمعنىً ما مع المسارات الفعلية التي تتخذها الأشياء.... الرأسمال نتيجة العمل: العمل هو السبب، والرأسمال هو النتيجة؛ الأول هو الأصل، والآخر هو الفرع. غير أنَّ الطبقة العاملة لا تظهر إلاّ على أنّها «رأسمال متغيّر» وصندوق الأجور، سواء لدى إجراء حسابات المشروع أم في الآلية الواقعية ذاتها، وبذلك يغدو «الكلّ» جزءاً، والجزء كلاً»(3). وما يكشفه هذا النقاش هو أنَّ سمة الإيديولوجيا الأميَز ووظيفتها الأساسية تكمن في مَحْو السيرورة

(1) كارل ماركس، رأس المال، المجلد3، هارموندزورث 1981، ص، 956,968 (التشديد لي).

(2) نيكولاس روز، «الصنمية والإيديولوجيا: مراجعة مشكلات نظرية»، في الإيديولوجيا والوعي، العدد2، خريف 1977، ص 37.

(3) لوشيوكوليتي، من روسو إلى لينين، لندن 1972، ص 234 ــ 235.

الاجتماعية التي تُنتجُ تلك المفاعيل أو الآثار ـ ذلك الواقع السطحي ـ التي تضعها الإيديولوجيا في مركز العالم: أي أنّها تكمن في تحويل ظاهرة معينة إلى **مطلق**. والحال، أنَّ جميع الرموز والإجراءات الشكلية الكبرى في الثقافة الجماهيرية تبرز بالطريقة ذاتها على وجه الدقّة. فثمة سيرورة ثقافية تولّد ـ عبر بناها العميقة ـ قوانين ورموزاً سطحية تعمل بصورة مستقلة على نقض صلتها بجذورها. أمّا الأثر العميق والمشوّش الذي تثيره على نحو شامل ـ مصّاصة الدماء بوصفها مغوية الرجال، التشويق بوصفه المطاردة ـ فيتوقّف بدّقة على حقيقة أنَّ تلك القيم الثقافية الأساسية تكون حاضرة ومفتقدة، فاعلة وغير معروفة على حدٍّ سواء، في هذه الرموز والقوانين السطحية. والثقافة الجماهيرية هي، على هذا النحو، مثال ساطع على **الصنمية الثقافية**. وهذا ما يهبها القدرة على أداء وظيفتها ومضاعفة عدم الإدراك لدى المنتجين والمستهلكين. والصنمية هي تحويل قدرةٍ إنسانية إلى خصيصةٍ تمتاز بها «الأشياء»: قوانين التأليف، والإجراءات البلاغية التي تظهر الآن **إجبارية، طبيعية، وملزمة. ولا يعود** من الممكن أن يفهَم معنى هذه الأشياء، وذلك على وجه الدقة لأنه لم يعد من الممكن السيطرة عليها.

وإضفاء طابع الاستقلال على الثقافة، أو تحويلها إلى شكل موضوعي، قادر على إنتاج معان مستقلة أساسياً عن وعي المنتجين وإرادتهم، هو لبّ الإيديولوجيا الحقيقي: **وإذا ما كان من الممكن لمحتواها أن يتغيّر مع الوقت، إلا أنَّ طبيعتها الشكلية تبقى وتدوم**. وعلاوةً على هذا، فإنّ هذا هو السبب في أنَّ الإيديولوجيا، بمعناها الدقيق، لا توجد إلاّ في الرأسمالية: فهنا وحسب تكون الصلة بين البشر ـ العلاقات الاجتماعية ـ بعيدة حقاً عمّا هو شخصي، ومجرّدة، وشكلية. هكذا نعود إلى صورة العمل الفكري التي رسم خطوطها العامة ماكس فيبر وت. س. إليوت، بل وجورج زيمل، قبلهما وبصورة أشدّ صرامة مما نجد لديهما. ففي مقالة تعود إلى العام 1911 ـ «حول مفهوم الثقافة ومأساتها»[1] ـ كتب زيمل عن «التفاني المحموم في سبيل القضية وما يرتبط بها من قوانين محايثة تطالب بالكمال، بحيث أنَّ الفرد المبدع يغدو لا مبالياً تجاه نفسه وينطفىء... تكريس الذات لمهمةٍ موضوعية على نحو ينفي الذات تماماً». هكذا تكون العلاقة بين الذات والموضوع مقلوبةً في إنتاج العمل الثقافي، كما في استهلاكه: «كلُّ هذه السلاسل [من المنتجات الثقافية] تعمل

(1) جورج زيمل، «حول مفهوم الثقافة ومأساتها»، في الصراع في الثقافة الحديثة ومقالات أخرى، نيويورك 1968، ص 35 ــ 36، 41 ــ 42.

ضمن القيود التي تفرضها قوانين داخلية صرف. ولا يكون لقدرتها على المساهمة في تطوير الأنفس الذاتية ومدى هذه القدرة أيّ علاقة بأهميتها...». وما يثبت ميل الثقافة نحو الاستقلال ذلك الإثبات الجذريّ هو تقسيم العمل الفكري: «عبر الجهد التعاوني لأشخاص مختلفين، إذاً، غالباً ما يبرز إلى الوجود شيء ثقافي هو، كوحدة كليّة، من غير مُنتِج، ذلك أنّه لم ينجم عن الذات الكليّة لأيّ فرد... وإذا ما تفحّصناه عن كثب، فإنّه يظهر على أنّه حالة جذرية متطرفة من قَدَر إنسانيّ - روحيّ عام. فمعظم منتجات إبداعنا الفكري تشتمل على حصّة معيّنة لم ننتجها بأنفسنا.... والجهد الأخير يشتمل على توكيدات، وعلامات، وقيم لم يقصدها العامل». وأخيراً: «لا تمثّل «الصنمية» التي نسبها ماركس إلى السلع الاقتصادية سوى حالة خاصة من قَدَر محتويات الثقافة العام هذا». وسوف أضع جانباً ما يمكن أن تثيره مثل هذه المقاطع من إيحاءات واعتراضات وأركز على النقطة الأساسية فيها. يبدو أن هذه الأشياء جميعاً تحصل معاً: صنمية السلع تتضاعف في صنمية الثقافة. وسيرورة الاغتراب تحكم الإطار الاجتماعي برمّته. وانقلاب الذات والموضوع يحدّد حتى الإلهام الشعري. يبدو أن هذه الأشياء جميعاً تتطابق، لكن المشكلة تنشأ عند هذا الحدّ على وجه التحديد. فإحراز الأشكال ثقافية الاستقلال يقضي - إذا ما كان لهذا الكلام من معنى - بأن تتطور تبعاً لمنطقها الخاص، فلا يعود من الممكن التنبؤ بها أو استنتاجها من تحليل المجالات الاجتماعية الأخرى. فإذا ما كانت مستقلة حقاً لا يعود من الممكن ردّها إلى علاقة أساسيّة وفريدة من علاقات «السبب - النتيجة» هي عند ماركس سيرورة التراكم الرأسمالي التي قامت على تجريد العمل. أي أنّه لا يعود من الممكن استنتاجها من هذه السيرورة، ولا هي تعيد إنتاج هذه السيرورة. فهي ليست مبنية على مبدأ التماثل أو التشاكل، ولا يمكن تفسيرها من خلال هذا المبدأ. لكن هذا لا يعني بالضرورة أنّ الأشكال الثقافية تتطور ككوكبة من «الخطابات» المستقلة تماماً والمتصارعة، أوكتراتبٍ «قوى» مزعزع على الدوام ولا يمكن التنبؤ به ومجرّدٍ تماماً من أيّ مركز أو هدف. فعلى الرغم من أنّ المركز - سيرورة التراكم - لم يعد يستنفد الإنتاج الثقافي والاجتماعي برمّته، بمعنى أنّه لم يعد **يستوعبه**، إلاّ أنّ بمقدوره على الدوام أن يضبطه على أساس مبدأ **الوظيفية** الذي لا علاقة له بمبدأ التشاكل. فالوظيفية تفسح المجال أمام **تخصيص** النشاطات الاجتماعية المختلفة، وتشكّل مؤشّراً رفيعاً يدلّ على مدى **استقلالها**. غير أنّ هذه مجرد فرضية إلى الآن: لأنّ وجود مبدأ الوظيفية وطريقة عمله لا يزالان بحاجة إلى مزيد من الإيضاح، ولأنّه لا يمكن تصوره كشيء مُبَرْمَج، بل كنتيجة موضوعية

وحسب لسيرورة تعديل وتكامل بين بنى متمايزة. بيد أنّه من الواضح أنّ الحجاج الافتتاحي في هذه الدراسة ليس مجرد حجاج منهجي: فالتعالق النظري الإشكالي بين مناهج متمايزة يعكس تعالقاً بين بنى متنوعة هو تعالقٌ بات إشكالياً في الواقع.

يمضي بنا هذا الخطّ من التفكير أبعد من الإطار الماركسي الكلاسيكي حيث يقع التشديد دوماً على ضَرْبٍ جذري من إزالة الفروق (*reductio ad unum*) قائم ضمنياً ليس في «البنى الاقتصادية» بحدِّ ذاتها، بل في أشكال التراكم الرأسمالي النوعية. وهذا يطرح أسئلة صعبة: ما مدى **تلاؤم** هذا الإطار الوظيفي مع التطور الرأسمالي الذي يسفر عنه حوالي نهاية القرن التاسع عشر؟ هل يمكن أن نتصوّر نظرياً سيرورة تراكم وإزالة للفروق تتعايش مع، بل تخلق وتعزّز، ميادين تقاوم «حركتها المتوالية» وتهزمها؟ ما الوزن **الرمزيّ** الحالي الذي يتّسم به التراكم الرأسمالي في تلك المجتمعات التي لا نزال ندعوها «مجتمعات رأسمالية»؟ هل نتصوّر هذا التراكم على أنّه وسيلة المجتمع إلى الوجود، وليس على أنّه **هدفه**؟ ومن ثمَّ كيف ينبغي أن نعيد تعريف منظومة القيم في هذا المجتمع، ونعيد النظر في علاقتها بالمجال الاقتصادي؟

هذه المشكلات تتعدّى موضوعنا الحالي، ولم تجد بَعْدُ تفسيرها الوافي. وإلى أن يأتي ذلك الوقت، فإنَّ أيّ تأمّل في الثقافة الجماهيرية ـ التي هي جزء مكوّن في هذه السيرورة المتناقضة ـ سوف يُبْنَى على الرمال. وحالة القصّ البوليسي لا تساعد كثيراً على هذا الصعيد، نظراً للدور المتجاذب الذي لعبه هذا القصّ في تشكيل عالمنا الجديد الشجاع. فهو من جهة أولى، مثال متطرف من أمثلة الإيديولوجيا البرجوازية الليبرالية التي ينبغي على المجتمع، وفقاً لها، أن «ينظم ذاته» على أساس آليات اقتصاد السوق الآلية والمتجردة عمّا هو شخصي. ومن يريد أن يُخْضِع هذه الآليات لإرادته الاعتباطية إنما يرتكب إثماً يتمثّل في أنه يريد للمجتمع المدني أن ينكص إلى الدولة الطبيعية. والمحقق هو شخصية الدولة في إهاب «حارس ليليّ»، يقصر نفسه على التأكيد على احترام القوانين، خاصةً الاقتصادية منها. وهذا ما ينعكس في صورة للثقافة («المنظومة العلمية» لدى المحقّق) بوصفها *extrema ratio*، تراكم معطيات لا تُسْتَخْدَم إلا في حالة الطوارىء، كوسيلة دفاعية لا كوسيلة من وسائل **التطور الاجتماعي**. وفي هذا الضوء، فإنّ القصّ البوليسي هو أغنية البجعة التي تغنيها مثل مانشستر العليا. غير أنّ هذا القصّ البوليسي، من جهة ثانية، هو جلاّد الليبرالية، في كلّ معانيه الأساسية، خاصةً لأنّه ينشر ثقافةً هي منظومة مغلقة وذاتية

المرجعية أصلاً. وبهذا المعنى ـ مع أنَّ الفكرة قد تبدو لبعضهم جائرة ـ فإنَّ القصّ البوليسي هو تأكيد جذري على استقلال الثقافة. ومع الاستقلال يأتي انقشاع السحر والأوهام. فحين تقرأ قصة بوليسية، أنت تقرأ قصة بوليسية. فهي لا تساعدك «في الحياة»؛ وليس فيها ثمّة **تكوين**. لكن الحياة الآن **تتمثّل** أيضاً بقراءة القصّ البوليسي. فكلما قلّت «المساعدة» التي يمكن للشكل الثقافي أن يقدّمها ـ أي كلما قلّت إمكانية ترجمته، وتحويله، والانتفاع به ـ نجد أنه **يفرض ذاته** بمزيدٍ من القوة. ومع أنَّ القصّ البوليسي «لا نفع فيه»، كما رأينا، إلا أنّه ينطوي على معنى. لكن هذا المعنى خفيّ؛ يعمل من وراء ظهر القارئ؛ ويغدو غير قابل لضبطه أو السيطرة عليه. والقصّ البوليسي يحتفي، عبر المحقّق، بالإنسان الذي يضفي معنى على العالم. إلا أنّه، بنيوياً، يجسّد المبدأ المعاكس، الذي يتكشّف كاملاً في الثقافة الجماهيرية: تلك السيرورة التي تشكّل معنىً ـ أو ثقافةً ـ تستخفّ بقبول أفرادها الفاعل والواعي. إنّها توتاليتارية الرأسمالية المعاصرة *sui generis*: وإنْ كانت تبقى، في القصّ البوليسي، وعداً، إذا جاز القول، أكثر منها واقعاً. والتواريخ موحية على هذا الصعيد: فقد بلغ القصّ البوليسي الكلاسيكي ذروته بين 1890 و1935. وفي ثلاثينيات القرن العشرين، حين أقلعت الرأسمالية الكينزية وفرضت الثقافة الجماهيرية الحديثة ذاتها، غدا القصّ البوليسي أكاديمياً ومتكلّفاً. فمعناه العميق استنفد وظيفته التاريخية، التي هي وظيفة هدّامة على نحوٍ بارز، مثلما أنَّ التعليم الذي ينطوي عليه هو تعليم سلبي على وجه الحصر: البراءة بوصفها انعداماً للتجربة، القصّة المثلى بوصفها غياب القصّة، التوازن الاقتصادي بوصفه تخلّياً عن التطور، الأمان الفردي بوصفه نزعاً للتفردن. والقصّ البوليسي لا يجد ثقافةً جماهيرية: **إنّه يهيّئها**، بإزالته الثقافة المهيمنة السابقة. وهنا، وليس في الثقافة الجماهيرية، يحقق «ديالكتيك التنوير» ذاته في إطاحته بالحساسية الروائية، وفي خفضه قيمة الحضارة الأوروبية التي تفسح مجالاً لطريقة الحياة الأميركية. ومن المؤكّد أنَّ الثقافة الجماهيرية ما كانت لتبرز إلى الوجود من دون هذه الذبيحة، غير أنّها لا تقتصر في قيامها ـ كما يبدو أنَّ هوركهايمر وأدورنو يعتقدان ـ على الأداء المتكرر والمتواصل لهذه «التضحية». والأحرى، أنَّ أساسها الحقيقي ينبغي أن يُلتَمس في إعادة التقويم وإعادة الصياغة الحديثتين اللتين جرتا على آلية «الفكر الأسطوري». ■

مدرسة المترجمين التحريريين والشفهيين، بيروت

هنري عويس

ت: د. محمد أحمد طجو

«أتكلم على الترجمة من دون أن أعرف شيئاً عنها» (موليير)

ثمة خيط رفيع بين بغداد، وبيروت، ومالطا، وكامبردج، واسطنبول يربط بين ثلاثة أدباء[1]. الأول من العصر العباسي (القرن التاسع للميلاد)، والآخران من عصر النهضة (القرن التاسع عشر للميلاد). لقد تكلم هؤلاء الأدباء أو الأنسيون، كل في مجاله وعلى طريقته، على العملية الترجمية.

(1) يوضح ف. غابرييللي F. Gabrielli في موسوعة الإسلام، تطور معنى كلمة الأدب:

1ـ بما هو سنة، وعادة، ومعيار سلوكي متوارث، وعرف.

2ـ بما هو أدب، وتهذيب، ومجاملة، ولباقة حضرية.

3ـ بما هو ثقافة، تقوم على الشعر، وفن الخطابة، والتقاليد التاريخية.

4ـ بما هو آداب قديمة، ومعرفة بالأدب الهندي والفارسي والاستهلاني.

5ـ بما هو بلاغة وأدب ترفيهي.

6ـ بما هو أدب، وتاريخ الأدب، وكلية الآداب.

موسوعة الإسلام، التي حررت بمساعدة المستشرقين الأساسيين برنارد لويس Bernard Lewis وشارل بيلا Charles Pellat وجان شاخت J. Schacht، والتي نشرها ادوارد فان دونزل E.Van Donzel، دار نشر ميزون نوف ولاروز Maisonneuve et Larose، باريس 1993، ص 180.

لقد أدركوا ـ نظراً لقربهم من السلطات، ومجالستهم الأمراء والوزراء، ولكونهم شهوداً على التحولات التي كانت ترتسم معالمها في سماء الشرق ـ أهداف الترجمة، تلك السيمياء alchimie القادرة على صنع التحولات الكبيرة.

لقد أثار هؤلاء الكتاب باعتبارهم سباقين في الترجمية[1] العربية إشكالية ظهور المفهوم قبل المصطلح. ومع ذلك، هل يمكن أن يحمل كل تأمل في النص المترجم أو في فعل الترجمة اسم الترجمية؟ هل الترجمية هي هذا المصطلح الموحد fédérateur الذي وجدت من دونه كل الكتابات التي تعالج موضوع المترجم أو الترجمة مكانة لها؟ وعليه، أليست الترجمية مجموعة من المصطلحات الجديدة التي تشير إلى مفاهيم قديمة؟ ألا يعود الفضل إلى بريان هاريس Brian Harris وإلى كثيرين آخرين في إيجاد سمات جديدة في الممارسات القديمة وإطلاق تسميات جديدة على الممارسات القديمة؟

وأمضى الجاحظ[2] قسماً كبيراً من حياته الطويلة[3] في بغداد في كنف كبار الخلفاء العباسيين. وكانت بغداد بالنسبة إلى الكثيرين مدينة السلام، وكانوا يعتقدون «أنك لم تر شيئاً من العالم إن لم تر بغداد»[4]، لأن «الكرة الأرضية ليست سوى صحراء، وأن بغداد هي المدينة»[5]. ووصف اليعقوبي بغداد في عصره فقال: «يسكنها

(1) كلمة عربية تعني Traductologie، اقترحها في كتاب مصطلح الترجمة – التكييف adaptation ـ Terminologie de la traduction جينا أبو فاضل، وجرجورة حردان، ولينا صدر فغالي، وهنري عويس، سلسلة Source ـ Cibles، مدرسة المترجمين التحريريين والشفهيين، بيروت، جامعة القديس يوسف ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص 56.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بهر .

(3) ولد في البصرة عام 160 هجرية/ 776 ميلادية، وتوفي فيها سنة 255 هجرية/ 868 ميلادية.

(4) «طريح بغداد» في ابن الرومي، حياته وأعماله، سعيد البستاني، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1967، ص 18.

(5) المصدر نفسه.

أكثر الأفراد اختلافاً... ولكل شعب من شعوب العالم حي خاص به، ومركز تجاري، ولذلك نجد فيها مجتمعاً ما لا يوجد في أي مدينة أخرى من العالم»[1].

وكان الجاحظ كاتباً موسوعياً، ومفكراً، وملاحظاً، ومصوراً لمجتمعه فألف العديد من الكتب المتنوعة، مثل كتاب الحيوان في سبعة أجزاء، وكتاب البيان والتبيين في ثلاثة أجزاء، وكتاب البخلاء في جزء واحد.

يتضح تأمل الجاحظ في العملية الترجمية في كتاب الحيوان. وتُظهر إعادة ترتيب أفكاره خطوطه العريضة. ويحدد الجاحظ شروط المترجم الجيد فيقرر أنه ينبغي عليه معرفة المجال الذي ينقله واللغة التي ينقل إليها: «ولابد للترجمان من أن يكون بيانه في الترجمة ذاتها، في وزن علمه في المعرفة نفسها».

ويركز الجاحظ على إتقان اللغة المصدر واللغة الهدف إتقاناً تاماً، فيقول: «وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون سواء وغاية». ثم يثير حالة الثنائية اللغوية الكاملة، وكيفية إدخالها الضيم على اللغتين: «ومتى وجدناه أيضاً قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعترض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة». ويشك الجاحظ بوجود الثنائية اللغوية، ويلفت الانتباه إلى صعوبة المجال المراد ترجمته، ويخلص إلى استحالة بلوغ المترجم مستوى العالم فيقول: «على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات، وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، صعب أشد على المترجم أن يخطئ فيه، ولن تجد البتة مترجماً يفي بواحد من هؤلاء العلماء». ألا ينبغي الكلام على تحدي الجاحظ المترجمين بدلا من الكلام على استحالة الترجمة؟ إنها دعوة للمترجمين لمعرفة مجال ترجمتهم معرفة تامة، ومساوية لمعرفة المختصين فيه. ولكنّ السبب في تحفّظ الجاحظ يعود إلى نقطة أكثر حساسية هي مجيء الترجمة عاجزة أو خائنة في هذه المجالات الدقيقة؛ فكيف يكون الأمر في مجالات أخرى مثل الدين أو اللاهوت؟

(1) المصدر نفسه، ص 17.

إن الجاحظ المفكر والمحافظ والمجدد في آن معا يخشى من إلحاق الضرر بمجالين عزيزين عليه، وإن تساؤله يمثل تحذيراً: « هذا قولنا في كتب الهندسة، والتنجيم، والحساب، واللحون، فكيف لو كانت هذه الكتب كتب دين وأخبار عن الله؟». زد على ذلك أن الجاحظ يتوقف مطولاً عند الحصيلة المعرفية bagage cognitif لدى المترجم. وهي حصيلة من المفترض أن تغطي كل مجالات المعرفة، وحتى مهارة الناسخ الذي يقوم بطباعة الكتاب وتوزيعه. وهكذا يرسم الجاحظ صورة المترجم المثالي، ألا وهو الأديب ـ المترجم.

ومع ذلك، تبقى استحالة ترجمة الشعر النقطة الأكثر أهمية في إشكالية معروفة جيداً. حيث يلفت الجاحظ النظر إلى ما يلي: «ثم قال بعض من ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له: إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ويؤدي الأمانة فيها. ويقوم بما يلزم الوكيل». فيلمح الجاحظ بطريقة غير مباشرة إلى المترجم ـ المؤلف الشريك، أو حتى إلى المؤلف، ويتساءل: «وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه؟».يرى الجاحظ أن الشعر لا يترجم على وجه الخصوص بسبب استحالة ترجمة وزنه وموسيقاه، والإعجاب الذي يثيره. فالكلام الأصل المنثور، أي الذي لم يترجم، يتفوق كثيراً على هذا الشعر الذي ترجم نثراً، وينتج عن ذلك أن الشعر المترجم ليس شعراً ولا نثراً[1]. إن موقف الجاحظ هذا، المتعلق باستحالة ترجمة الشعر، يعبر عن موقف المدافع عن الشعر العربي التقليدي الذي هاجمه نقاد قساة، لاسيما الشاعر الشعوبي أبو نواس الذي كان يسخر منه لدرجة جعله أضحوكة[2].

---

(1) «والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور (الذي تحول من) موزون الشعر».

(2) الشعوبية مصطلح يعني تفضيل شعب على آخر وتفوقه عليه، وفي هذه الحالة تفضيل الفرس على العرب وتفوقهم عليهم.

وهكذا، يؤكد الجاحظ بحماسة متطرفة أن نظم الشعر يقتصر على العرب، وعلى من تكلم بلسانهم[1].

لقد طُلب من هذا الأديب العباسي، التأمل في عملية الترجمة، وتحليلها ، واتخاذ مواقف منها.

ولم يفت كاتباً آخر من القرن التاسع عشر الذي تضاهي حركة الترجمة فيه حركة العصر العباسي، ويُقارن غالباً بالجاحظ من حيث نشاطه اللا محدود ومعرفته العميقة باللغة العربية، التأمل في الترجمة والمصطلح.

إنه فارس الشدياق

ولد فارس الشدياق لأبوين مارونيين[2] في عام 1801م[3] في الحدث Hadeth، وهي إحدى ضواحي جنوب بيروت، في عهد الأمير بشير الكبير والبطريرك يوسف حبيش، وعانى من ويلات الإقطاع وظلم السلطتين المدنية والكنسية. واستهوته البروتستانية المنتشرة حديثاً في لبنان، وكاد أن يلاقي مصير أخيه الذي سجن وعذب حتى وفاته[4].

اعتنق فارس الشدياق الإسلام بعد أن ضاق ذرعاً بمسيحيته الكاثوليكية والبروتستانتية، واختار اسم أحمد مبقياً في الوقت نفسه على اسم فارس، فأصبح اسمه: أحمد فارس الشدياق. وقد أثّر تحوله من كنيسة إلى أخرى وكذا من دين لآخر في نشاطاته.

(1) «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب».

(2) كنيسة كاثوليكية شرقية يرأسها بطريرك ذو سلطة. قدم الموارنة من سوريا، وأقاموا في لبنان، وقبرص، وفي بلدان المهجر، لاسيما الأمريكيتين.

(3) هذا التاريخ الذي يؤكده عماد الصلح في كتابه أحمد فارس الشدياق لا يتطابق مع التواريخ التي يذكرها المنجد والعديد من الدراسات.

(4) نجح أسعد في إيصال رسالة إلى مبشر بروتستانتي يدعى إسحاق بيرد Isak Bird، يقول فيها: «إن استطعت، أوجد لي مركباً متجهاً إلى مالطا، من الآن إلى أربعة أو خمسة أيام، وإلا فأطلب منك الدعاء لأخيك، 4 أبريل 1826، أسعد».

ونجح أحمد فارس الشدياق الذي اتصلت به جمعية نشر المعرفة المسيحية The Society for Promoting Knowledge (SPCK) بالحصول على تكليف بترجمة كتب صلوات، ولاسيما «كتاب الصلوات العامة وفق الكنيسة الإيرلندية مع مزامير النبي داود» رغم المكائد. أنهى الشدياق عمله في مالطا في عام 1840م. وقد استنجدت به الجمعية نفسها بعد أن انخدعت بمطران ارتجل الترجمة والمراجعة للتوراة، فتوجه عندئذ إلى لندن ثم إلى كامبردج حيث أنهى بعد 20 شهراً ترجمة التوراة.

ويذكر الشدياق في سيرته الذاتية المعنونة: (الساق على الساق في ما هو الفارياق أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعراب)، التي صدرت باللغة العربية في باريس في عام 1855م، وكذا في كشف المخبأ، وفي كتب ومقالات ودراسات مختلفة ويحددها في قيدين: قيود المترجم

أولا: على مستوى تطابق الكلمات والمعنى وتكافئها.(1)

وثانيا: على مستوى الألفاظ وإعادة الصياغة.(2)

ويتكلم أيضا على مناقشاته، وخصوماته مع الدكتور (لي Lee)، الذي كلفته جمعية نشر المعرفة المسيحية SPCK مراجعة ترجمته. وكانت مناقشاتهما تدور حول استراتيجيتين من استراتيجيات الترجمة هما: ترجمة الكلمات، والترجمة الحرفية، أو فهم المعنى، وإعادة صياغته من دون اعتبار لعدد الكلمات.

كان الدكتور لي القلق على النص المقدس يطلب ترجمة بالمحاكاة باللغوية calque، وكان على وجه الخصوص يقلق على المتلقي العربي من الخلط بين التوراة

---

(1) أرى ألف معنى ما له مجانس ... لدينا وألفاً ما له ما يناسب

(2) وألفاً من الألفاظ دون مرادف ... وفصلاً مكان الوصل والوصل واجب

وأسلوب إيجاز، إذ الحال تقتضي ... أساليب إطناب، لتوعي المطالب

والقرآن الكريم، ولا يقبل بجودة لغوية معينة كان يراها «قرآنية جداً» يستبدل بها لغة تافهة وضعيفة[1]. ونشرت ترجمة الشدياق في لندن في عام 1857م [2].

ولكن الشدياق لم يعمل في مجال ترجمة النص المقدس فقط ، إذ إن القرن التاسع عشر مدين له بترجمة الكتب المدرسية، وعلى وجه الخصوص الترجمات الشهيرة في المجالات القانونية، والإعلامية، والسياسية، حيث تكون الترجمة والمصطلحية على قدم المساواة. وينم تنوع المجالات التي ترجم فيها الشدياق على مرونته وقدرته على تحديد المستوى اللغوي المطلوب في كل مجال، وكان يكفيه أن يغير قناعه ليصبح تربوياً، وقانونياً، وصحفياً، وسياسياً.

وتُعدّ ترجمة المجلة[3] ثاني أهم عمل قام به الشدياق. إذيتعلق الأمر بترجمة مجموعة من القوانين السارية في الإمبراطورية العثمانية. كلفته السلطات العثمانية به، وكان الشدياق مترجماً ورئيساً للتحرير في مجلة الجوائب[4]، فقام بترجمة نصوص القوانين وطباعتها في مطابع المجلة. لكن عمله الكبير في مجال المصطلحية يمثل خلفية آثاره كلها. فهو الذي كان يقترح ويعمم من خلال مجلته الجوائب المفاهيم الجديدة التي يلبسها مصطلحات قديمة أو مركبة.[5]

(1) كانت التعديلات التي يدخلها الدكتور لي غالبا تجعل النص ضعيفاً وغير مفهوم:

الشدياق: وأنتم على ذلك شهود

لي: وأنتم شهود على هذه الأشياء (لوقا 24 ـــ 28)

الشدياق: فقام وأخذ الطفل وأمه ليلاً وأسرى على مصر

لي: فقام وأخذ الصبي وأمه ليلاً وانصرف إلى مصر (متى 2 ـــ 14)

(2) عماد الصلح، أحمد فارس الشدياق، آثاره وعصره، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1987.

(3) المجلة، وهي تحتوي على القوانين الشرعية والأحكام العدلية المطابقة، طبعت في مطبعة الجوائب، 1298.

(4) الجوائب، وهي المجلة التي أصدرها الشدياق.

(5) الاشتراكية، على سبيل المثال، مصطلح اقترحه الشدياق في مقابل مصطلح Socialisme، الذي ظهر لأول مرة في عدد 12 يونيو 1878م من مجلة الجوائب. وقد انطلق الشدياق في وضع المصطلح من

ووجد الشدياق في الترجمة تمريناً ملزماً يحمل على الألم، فالشدياق، مثل معظم الجنود المجهولين الذين يموتون من أجل الوطن مجهولي الهوية، ولا يظهر اسمه بصفته مترجماً حتى في صفحات مجلة الجوائب، ولا تُدرَّس آثاره في المدارس والجامعات. ويعد الحصول على كتبه من المكتبات مستحيلاً، وتمتلك بعض المكتبات العامة نسخاً نادرة من كتبه.

ومن الجدير بالذكر أن الشدياق، وكذا سليمان البستاني كانا باعتبارهما مترجمين، قريبين من السلطة العثمانية. وكان المسؤولون يصغون إليهما، ويقعون تحت تأثيرهما. إذ كان الشدياق مستشاراً تقريباً، بينما كان البستاني نائباً.

وكان البستاني ـ عندما قرر ترجمة إلياذة هوميروس إلى العربية ـ يتقن نحو عشرين لغة كتابة وتحدثاً. ولد البستاني في بكشتين في عام 1856م، وبرع في الدراسة، واستهوته الترجمة والسياسة فكانت حياته موزعة بينهما. وقد عرف عن البستاني حبه الكبير للقراءة منذ الطفولة، فقد أُعجب بالإلياذة التي انكب على ترجمتها عن لغة وسيطة: الفرنسية. ولكن حرصه على التعمق وعلى معرفة النص الأصل معرفة أفضل جعله يدرس اللغة الإغريقية. وقد استطلع آراء الشعراء والكتاب قبل البدء بالترجمة، باحثاً عن التمكن من اللغة والثقافة الإغريقيتين. وأخذ أيضاً لإعداد ترجمته ـ يقرأ أو يعيد قراءة شعراء الجاهلية العرب. وعندما شعر أنه أعد نفسه إعداداً جيداً، بدأ ترجمته في صيف عام 1895م، وأنهاها بعد أربعة شهور. وقد صدرت الالياذة معربة نظماً بعد ثمانية أعوام، أي في عام 1903م.

ويتأمل البستاني في مقدمته التي جاءت في 202 صفحة في ترجمته، ويوضح استراتيجياته. ويعلق استناداً إلى نص الصفدي الشهير[1]، على النص، ويجد أن

المعنى العميق لهذا المفهوم. واستقر المصطلح في اللغة بعد أن نجح وتبناه الجميع، ودخل في معاجمها.

(1) البهاء العاملي في الكشكول نقلاً عن الصلاح الصفدي.

الاتجاه الأول الذي يترجم الكلمات قد يكون الأنسب في تعليم اللغات[1]. وسعى إلى توازن كامل، إذ كان شعاره: عدم إضافة أو إهمال أي شيء. وجاهر فيما يتعلق بالخيار بين أهل المصدر وأهل الهدف، بأنه اختار أهل الهدف آخذاً بعين الاعتبار بنية اللغة العربية.

ويصف البستاني ردود أفعاله والحلول التي يتبناها في مواجهة كل مشكلة تطرأ في أثناء الترجمة، مثل اختيار علم العروض العربي، وقوافيه، وأكثر بحوره ملاءمة، وأسماء العلم، والصفات. وقد اختار تعريب أسماء العلم فأصبح Homère هوميروس، وUlysse هَلْيس، ولكن البستاني كان يلجأ في سبيل إنجاح هذه الحلول إلى مقارنة العرب والإغريق، ويدرس تقاليدهما، وردود أفعالهما، ومعتقداتهما...

ومع ذلك، يكمن فهم نص البستاني أحياناً في الهوامش الطويلة في أسفل الصفحات. ومهما يكن من أمره، فإنه نقل جنساً أدبياً جديداً، هو الملحمة التي كان العرب يجهلونها حتى ذلك الوقت.

ألا يطرح هذا التقديم الموجز لعمل ثلاثة «ترجميين فطريين» إشكالية أولية المفهوم على اللفظ؟ ألا يساعد أيضاً على استعادة مسار الترجمية التي استطاعت بعد محطاتها العديدة الوصول أخيراً إلى وجهتها؟

يبدو أن الممارسة تفوقت على الألفاظ، والمفاهيم، والنظريات. وكان المترجمون يترجمون أولاً، ثم يصفون ما كانوا يقومون به، ويحللون مهارتهم، ويسعون إلى إيجاد الروابط بين عملهم وعمل الآخرين في المجالات أو الأنساق العلمية الأخرى، ولم يكن المترجمون وحدهم الذين تكلموا على الترجمة، فهناك آخرون قالوا كلمتهم فيها، وهم الذين لم يمارسوا الترجمة أبداً.

وكان كل فريق يريد الوصول إلى تعريف ليس فقط فعل الترجمة وإنما أيضا التأمل فيه. وظهرت وقتئذ الترجمية التي خلفت وراءها ـ رغم حداثة عهدها ـ أربعة

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظماً، طبعة جديدة، 1994، (لم تذكر دار النشر ولا مكانها): «... ولكنها مع هذا مفيدة لطالب اللفظ دون المعنى ولهذا جرى عليها كتاب الإفرنج في بعض التآليف المراد بها تعليم اللغات» ص. 76.

مراحل[1]: الترجمية المعيارية أو الإلزامية، والترجمية الوصفية، والترجمية العلمية أو الاستقرائية، والترجمية الإنتاجية. ربما يهدف جان رونيه لادميرال Ren éLadmiral Jean من خلال إشارته إلى هذه المراحل الأربع إلى تقديم الترجمية أو تعريفها بأنها حصيلة دقيقة ومتباينة مثل فعل الترجمة نفسه. وهكذا تكون الترجمية هي إمكانية معرفة الترجمة معرفة أفضل. وبهذه الصفة، لم يكن الأدباء الثلاثة ترجميين كامنين بل موجودين بالفعل وكاملي العضوية؟ ■

(1) Jean René Ladmiral, «approaches en théorie de la traduction» dans : Traduction: Approches et Théories, Collections Sources - Cibles, (ETIB), distribution Librairie du Liban Publishers, Beyrouth, 1999, p. 11.

النقد الثقافي
وتداخل الحقول المعرفية الآن(*)

إين أنغ

ت: د. عطارد حيدر

«النقد الثقافي الآن» هو اسم لمجتمع متخيل يتميز بتعدديته وعالميته ولامركزيته، ويتألف من الأكاديميين والنقاد المهتمين بالخطوط المتقاطعة للثقافة والمجتمع والسياسة. ولكن يبدو أن هناك غموضاً يتزايد باستمرار فيما يخص الجوهر الفكري المشترك للنقد الثقافي نظرياً وسياسياً، كما يطال الغموض أيضاً الحدود الفاصلة التي تميز هذا المجتمع المتخيل. أين يبدأ النقد الثقافي وأين ينتهي؟ نتيجة لهذا يقف النقد الثقافي على حافة التوسع من جهة، والانفجار الداخلي من جهة أخرى. فأما التوسع فيتجلى في أن النقد الثقافي سيضم مؤسسات أكثر حول العالم (وجود مجمع للنقد الثقافي على سبيل المثال). أما الانفجار الداخلي فسيأخذ النقد الثقافي معه شكلاً من الذوبان، بسبب التشتت التام في مبادئه وأهدافه.

---

(1) هذا هو النص الكامل للمحاضرة الرئيسية الافتتاحية لمؤتمر «النقد الثقافي الآن» العالمي. والذي عقد في لندن في صيف 2007 وهو يعقد كل أربع سنوات في جامعة ما في العالم. كتبت المحاضرة وألقتها الباحثة إين أنغ. وقد أشارت الباحثة إلى أن هذا النص سيظهر مع بعض الإضافات في كتاب «دليل التحليل الثقافي»، تحرير توني بينيت، وستتولى طباعته دار سيج في لندن (2008). كان مؤتمر 2007 أكبر مؤتمر من نوعه يعقد في بريطانيا منذ سنوات. توجه المؤتمر بشكل واضح إلى حاضر هذا الحقل وماضيه ومستقبله بصفته حقلاً فكرياً محدداً. ضم برنامج المؤتمر مئات الجلسات التي امتدت على مدى أيام المؤتمر، وغطت موضوعات عديدة من قبل مختصين حضروا من كل القارات. يمكن الاطلاع على برنامج المؤتمر ومحاضراته في الموقع المخصص له على الشبكة:
http://www.uel.ac.uk/ccsr/culturalstudiesnow.htm

من الممكن رؤية هذا الحدوث المزدوج للتوسع والانفجار في الانتشار الواسع لعبارة «موقع الصراع» في معجم مفردات الخطاب النقدي المعاصر. إن بحثاً سريعاً على غوغل أجريته في (5 شباط 2006) عن العبارة عادت بصف طويل من «مواقع الصراع» الثقافية: التعليم، اللغة، الترفيه، العائلة، حقوق المواطنة، الدين، السياسة، الاستهلاك، القانون، الهيئات، الملكية الفكرية، العلاقات بين الأعراق، الأسواق، الاستهلاك، تخطيط المدن، العناية بالمسنين، الأمومة، التدخين بين النساء، منطقة الصدر عند النساء، الإنتاج السينمائي، العالم الافتراضي، القبول الجامعي، مبادئ الطبقة الوسطى، مواقع الدردشة الإلكترونية، أمكنة العمل، المناطق المجاورة، المدارس، معاني الكلمات، تفسير الكتاب المقدس، الذاكرة القومية، أوربا المسرح، الصورة البصرية، دراما الأزياء، شارع مارتن لوثر كينغ في لوس أنجلس جوها نسبورغ، بيروت مابعد الحرب، متحف برشلونة، جزيرة روبن، موسيقى مبيرا في زيمبابوي، الفساد المصرفي في موزمبيق، الحافلات بوصفها وسائل للنقل العام، الدعارة، حقوق المثليين في تايوان. تم تعريف الاكتئاب في أحد المواقع بصفته موقعاً للصراع وليس مرضاً، وذلك لاستبصار طرق مختلفة من أجل جذب المصابين بالقلق للمشاركة. احتفالية كاليغوري لاستقبال أصحاب المقام الرفيع بقبعات كاوبوي بيض تم تفسيرها بصفتها موقعاً للصراع على هوية المدينة الكندية. قصة حياة فتاة كردية سويدية قتلها والدها لأنها رفضت أن تتزوج العريس الذي اختارته عائلتها، تم تقديمها بصفتها موقع صراع على العنف الأبوي وجرائم الشرف.

ما يميز هذه القائمة تنوعها المذهل، ولكن كل هذه القضايا رغم طرافتها الظاهرة موضوعات مطروحة للتحليل والتدخل من قبل النقد الثقافي. ولهذا فإن ثقافة «الدراسات الثقافية» هي تشكيلة متنامية سلسة ولا تنضب، وتدل على متاهة متناثرة من التصويرات والممارسات المتنازعة التي تعم كل نواحي الحياة الاجتماعية. ولكن هذا يبدو تعريفاً شاملاً يقود إلى تناقض عصي لم يتمكن النقد الثقافي بوصفه ميداناً أو حقلاً معرفياً متميزاً من حله. وكما لاحظ سيمون ديورنغ مؤخراً، فإن «التنوع الهائل للموضوعات والتواريخ التي تم إدخالها إلى هذا الحقل المعرفي عن طريق العولمة، مترافقاً مع ما نتج عن ذلك من فقدان للمرجعيات والمؤهلات، يهدد بتمزيق قدرتها على جذب محترفين إلى هذا الحقل المشترك».

إن هذا يمثل في واقع الأمر مشكلة بالنسبة للنقد الثقافي، وهذا يأخذنا إلى العجز الواضح للنقد الثقافي عن ترسيم حدوده الخارجية. ومع توسع هذا الحقل المعرفي، يبدو من المستحيل فعلياً تعريف «المشروع المشترك» الذي يمثله النقد الثقافي بوصفه ممارسة فكرية، ومن الصعب الحفاظ على تماسكه الداخلي. ما هي إذاً دلالات هذا التناقض الأساسي الواقع في قلب النقد الثقافي؟ كيف يكون بإمكاننا أن نحافظ بعض الشيء على النقد الثقافي كميدان متميز؟ وما الذي يقوله النقد الثقافي عن مكانته وكونه حقلاً معرفياً متميزاً (أو عدم كونه)؟ وما أهمية ذلك؟

إذا كان النقد الثقافي «حقلاً معرفياً»، فهو إذا حقل معرفي لا يمتلك هدفاً متميزاً. ولهذا فليس من المستغرب أن النقد الثقافي قد أصر دوماً على أنه يتداخل ويتقاطع مع حقول معرفية أخرى، وأن طبيعته ترفض أحادية الحقول المعرفية المنفصلة. ولكن علينا ألا ننسى أن كثيراً من الحقول المعرفية الأقدم قد دخلت مرحلة من الشك حول موضوعاتها التكوينية. لا يمكن لعلم الاجتماع بعد الآن أن يعول على تعريف محدد لـ«المجتمع»، ويجب على علم الإنسان أن يتخلى عن فكرة الثقافات «الأخرى» المكتفية بذاتها، والتي شكلت هذا الحقل المعرفي، كما لا يمكن للدراسات الأدبية بعد الآن أن تشتغل على فكرة لـ«الأدب» متفق عليها، على الأقل بسبب تجاوزات النقد الثقافي. علاوة على ذلك، فإن هذه وغيرها من الحقول الثقافية (الجغرافيا والتاريخ وعلم النفس والاقتصاد والسياسة والقانون ووسائل الاتصالات) قد طورت الآن علاقاتها بـ«الثقافة» ومناهجها في البحث الثقافي. وكما يسأل جونسون ريتشارد: «ما الذي يمثله النقد الثقافي اليوم إذا كانت كل الحقول، الأخرى قد تبنت طرق البحث الثقافي» (2004:9). الطريقة التي يمكن بها حل هذه المعضلة هي محاولة التمييز بين هذه الحقول، ولكن ليس فيما يتعلق بالطرق الخاصة التي يتبعونها في معالجة هذه الموضوعات، وهذا يعني أنه بما أن «الثقافة» قد تحولت إلى اهتمام واسع الانتشار، فلن يمكن بعد الآن احتكارها من قبل واحد من الحقول والميادين المعرفية بمفرده، بما فيه النقد الثقافي. ولكن إذا كانت «الثقافة» شيئاً دائم الحضور، فإن الطريقة التي يمكن بها للنقد الثقافي أن يبحث عن تميز هي الزاوية الخاصة التي يستطيع عبرها أن يحول الثقافة إلى قضية، ويطرح حولها أسئلة. هذه الزاوية وهذا المنظور هو بالضبط التركيز على الثقافة بوصفها «موقع صراع»؛ أي «الثقافة» بوصفها «سياسة» وبوصفها إقليما للنزاعات السياسية. ولكن هذه أيضاً مقولة شائكة عصية على التحديد. من الشائع جداً في نظري أن يجعل النقاد

الثقافيون من الثقافة والسياسة طرفي معادلة. ولكن قيامهم بهذا هو بالضبط ما يعرض النقد الثقافي لمخاطرة فقدان تميزه، ولهذا فإن من المهم الاعتراف أنه رغم وجود بعد ثقافي في السياسة دوماً فإنه لا يوجد على الدوام بعد سياسي في الثقافة. تيري إيغلتون (2000) الذي وجه انتقاداً إلى النقد الثقافي متهماً إياه بالتفكير الأخرق، قدم هذا المثال الساخر: «ليس هناك أي بعد سياسي أصلي في أغنية حب من إقليم بريتانيا [في شمالي فرنسا] أو في معرض للفن الإفريقي الأمريكي. أحداث كهذه لا تتحول إلى فعل سياسي إلا في ظل ظروف سياسية خاصة، ومن النوع الكريه عادة. أحداث كهذه لا تصبح سياسية إلا عندما تقع في إسار عملية الهيمنة والمقاومة، وذلك عندما تتحول هذه القضايا التي كانت حميدة في الأصل إلى حقول صراع لسبب أو آخر» (إيغلتون 2000/:123).

بكلمات أخرى، يمكن القول إن غناء أغنية حب بريتانية يمكن أن تكون جزءاً من حملة سياسية للهوية الثقافية والاستقلال. في هذه الحالة يكون من المعقول أن تصبح الأغنية موضوعاً للنقد الثقافي، ولكن من الممكن أيضاً وبالقدر نفسه أن تصبح التعبير المتفق عليه للتقاليد الموسيقية أو الاحتفالات الاجتماعية المحلية، (وفي هذه الحالة يقع تحليل هذا الحدث في مجال النقد الموسيقي أو الدراسات الأنثروبولوجية). وباختصار فإنه فقط عندما يتم فهم عملية أو حدث أو ممارسة ثقافية وبشكل مفيد وذي معنى على عدّ أنها ذات بعد «سياسي» - أي أنها موقع اجتماعي للصراع حول المعنى والقيمة - فإنها تصنف عندئذ على أنها في مجال النقد الثقافي. في الوقت ذاته، توافق ظهور النقد الثقافي زمنياً مع توسع الحقل السياسي في الديمقراطيات الليبرالية المتقدمة إلى حد أن هناك تسييساً مطرداً يجري لكل حلبات الحياة الاجتماعية، التي تتحول إلى موضوعات لـ«السياسة الثقافية». وبهذا المعنى، فإن الدافع لدراسة أغنية الحب البريتانية علمياً على أنها موقع صراع، هو بحد ذاته جزء من تاريخ فكري يتوازى مع ظهور النقد الثقافي.

وهكذا.. فإن النقد الثقافي يهتم بالأشكال العديدة لعملية تسييس الثقافة. الثقافة لم تكن دوماً سياسية من قبل، وليست سياسية في جوهرها: لكن صياغة مفاهيم «الثقافة» و«السياسة» ضمن سياقات واقعية وملموسة هي ما يمثل أمراً أساسياً بالنسبة إلى التحليل في النقد الثقافي. هذا التحديد التحليلي للمنظورات المتميزة للنقد الثقافي يجعلنا أيضاً قادرين على توضيح الحدود ما بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الموجودة، التي يمتلك كل منها زاويته الخاصة للنظر إلى «الثقافة»، ولكن لا يمكن التهرب من حقيقة أن الخطوط الحدودية غائمة. وللعودة إلى المثال الذي تم

ذكره آنفاً فإن تحليلاً ناجحاً يتبع منهج النقد الثقافي ويتناول غناء أغنية حب بريتانية بوصفها «موقع صراع» لا بد أن يسلط الضوء بالفعل على بعدها السياسي في الحيوات اليومية والظروف التاريخية للناس الذين يعيشون في بريتانيا، ولكن تحليلاً كهذا قد يشتمل في كل طرقه المحتملة على أفكار موسيقية وأنثروبولوجية، وأخرى مستمدة من تقاليد الحقول المعرفية الأخرى (مثل التاريخ الفرنسي). وبهذا المعنى فإن النقد الثقافي غير قادر على إجراء عمله التحليلي دون أن يجمع ويستخدم بشكل انتقائي المعارف المستمدة من الحقول الأخرى داخل إطاره الخاص. وبكلمات أخرى فإن النقد الثقافي يحتاج إلى هذه الحقول المعرفية الأخرى بوصفها مصادر يمكن الاستناد إليها (فيلسكي 2005).

في الآن نفسه، تبنت الحقول المعرفية الأخرى منظورات ومناهج وموضوعات مشتقة من النقد الثقافي. لقد أصبحت المناطق المشتركة بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الأخرى موضوعاً يدور حوله الكثير من الجدالات الفكرية. على سبيل المثال، إن تحليل «الثقافات» تاريخياً بوصفها موضوعات متفردة للدراسة، وهي عادة أنثروبولوجية صممت نماذجها بما يناسب دراسة المجتمع القبلي المنعزل، قد تراجعت بشكل ملحوظ خلال السنوات الأخيرة، مما أدى إلى تداخل المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة مع النقد الثقافي. وعلاوة على ذلك فإن علماء الأنثروبولوجيا قد دخلوا بشكل مطرد إلى حقل دراسات الثقافات الإعلامية المعاصرة (مثال: غينسبرغ وأبو لغد ولاركين 2002)، وهو أحد الميادين الرئيسية التي تأثرت بالنقد الثقافي. وعلى نسق مختلف، دحضت ريتا فيلسكي بقوة الفكرة التي عبر عنها بعض المختصين بالأدب، والتي تدور حول «أن الأدب والثقافة قد أصبحا كياناً واحداً» (2005:38). التمييز الضروري هنا يتعلق بالمفهوم والمنهج معاً. وبينما تكمن الخبرة الرئيسية للدراسات الأدبية في الطرائق المحكمة للقراءة المتأنية للنصوص التي تم اختيارها كنماذج، فإن إحدى العقائد الرئيسية للنقد الثقافي يتركز بالضبط حول طرحه على مائدة النقاش الرأي القائل بأن من الممكن معالجة عمل بمفرده على أنه يقدم صورة رمزية للعلاقات الاجتماعية (فيلكس 2005: 39). وهكذا فبينما يمثل النص جزءاً هاماً من الأدوات المنهجية للنقد الثقافي، فإن النقد الثقافي لا يهتم بالنصوص بحد ذاتها؛ بل في المراوحة مكوكياً «بين النصوص والمؤسسات، بين الجماليات والتحليل الاجتماعي، بين السيميائيات والسلطة» (2005: 38). هذا يتوافق مع نقاش غريغور ماكلينيان حول «طريقة أكثر تركيبية وأقل عدوانية لتصور العلاقات بين النقد الثقافي والسيوسيولوجيا» (1889: 11). وحسب رأيه فإن خيالاً

أكثر ارتباطاً بعلم الاجتماع، وهو ما نفتقده في معظم الدراسات الثقافية ضروري جداً إذا ما فهمنا مقولة «الأهمية المتزايدة (المفترضة) للأشكال الثقافية في تحديد العلاقات الاجتماعية في أواخر فترة الحداثة ومرحلة ما بعد الحداثة» (المرجع السابق: 12). باختصار، إن هذه التقاطعات المتنوعة بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الأخرى يسلط الضوء على حقيقة أن «النقد الثقافي يشبه النقد الأدبي أو دراسات الإعلام أو التواصل أو علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو التاريخ، ويختلف عنها في الوقت نفسه». (فيلسكي 2005: 41).

إن انعطاف العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية نحو «الثقافة» قد أدى إلى تشويش حدود الحقول المعرفية التي لم تمح بعد، كما أنها مازالت تتمتع بالحماية في سياق الحرب الدائرة بين الحلبات الأكاديمية. مازالت الحقول المعرفية وحدات بنائية جبارة تمثل تقسيم العمل والخبرة داخل العالم الأكاديمي المعاصر، لكن العدوى المتبادلة متفشية. وكما يلاحظ فنسنت ليتش «كل حقل معرفي مستقل قد تعرض للاختراق من قبل حقل أو حقول معرفية أخرى» (2003: 170). يشير ليتش (2003) إلى هذا الوضع بعدّه «تفاعل الحقول المعرفية لما بعد الحداثة»: إن التمازج اللامستقر الجاري بين الحقول المعرفية، في الوقت الراهن، لم يؤد حتى الآن إلى نشوء تركيبة جديدة يمكن تسميتها «ما بعد الحقول المعرفية». في هذه الحالة فإن النقد الثقافي لا يبدو حقلاً معرفياً مستقلاً بقدر ما يبدو حقلاً ينشأ عن تداخل الحقول الأخرى، ومن المفارقة أن هذا الحقل يمد الحقول الأخرى بنسغ الحياة. وعلى هذا، ما هو مستقبل النقد الثقافي في ظل هذا الوضع؟ وكيف يمكن لحقل متفاعل مع الحقول الأخرى أن يحافظ على فضائه الخاص في هذه الأرض المتحركة وغير المستوية التي تتمازج فيها الحقول المعرفية؟

وبحسب ما يوضحه عدد من النظريات التي تناولت تداخل الحقول (مثل كتابات هومي بابا)، فإن احتلال الفضاء الأوسط (أو المابين) هو موقع يمزقه التضارب ويميزه الإحساس بعدم الأمان، كما أن الإبداع ينبع من الإحساس الغامض بعدم الانتماء. يحتل النقد الثقافي هذا الفضاء الهجين داخل البيئة المعاصرة للعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. إن هذه الهجنة الفكرية في رأيي هي بالضبط ما يتوجب على النقد الثقافي استثماره، مع أن هذا الأمر بحد ذاته يحمل تناقضه الخاص.

في نقاشه النقدي، يقول ريتشارد جونسون: إنه «في هذا الوقت الذي أصبحت فيه الثقافة موقعاً للتنافس بين مطامح الحقول المعرفية وللمناوشات فيما بينها من أجل السيادة، فإن هناك دوراً يترتب على النقد الثقافي أن يلعبه، إنّه تخطي التعريفات التقليدية» (23: 2004). وهو يقترح أن الدراسات الثقافية يمكن أن يكون لها شرف أن تصبح نوعاً من التخصص في عدم الخصوصية، والذي يتركز اهتمامه على «تفسير العمليات الثقافية وشرحها في مجموعها، بينما تجري عبر الزمان والمكان والعلاقات الإنسانية» (267: 2004). هذا الوصف يؤكد الدور التفاعلي للنقد الثقافي، بوصفه الحقل المتداخل مع الحقول الأخرى، والذي يسد الفراغ الذي خلفته الحقول المعرفية الاختصاصية الأخرى، والذي يعوض عن التشظي المعرفي الناتج عن ذلك. الأمر الذي لم يدخل في الحسبان رغم ذلك هو التشظي الحاصل من نوع مختلف، والذي يجسده وينتجه النقد الثقافي نفسه، وذلك عبر إصراره على الخصوصية السياقية المتطرفة لتوالد «مواقع الصراع». وفي الحقيقة، فإن الموضعة المكانية للثقافة التي تثيرها فكرة «موقع الصراع»، تسلط الضوء على التعددية، وبالتالي على إمكانية حدوث اختراقات غير نهائية في الموضوعات المنفصلة التي يمكن دراستها عبر ميادين «الثقافة» العديدة، وعبر مواقع منتشرة على مساحات شاسعة (جغرافياً وافتراضياً في الوقت نفسه) قد اشتغل فيها النقد الثقافي. أحد المعاني الضمنية لهذه الحركة المزدوجة التي تمارس التوسع والتشتت في آن واحد - هو ميل الحقل المعرفي إلى أن يتفرع إلى حقول ثانوية أشد اختصاصاً. وهكذا يمكن وصف النقد الثقافي بأنه مبعثر على صف طويل وغير منتظم من الاختصاصات المنفصلة ولكن المتداخلة، مثل الدراسات الإعلامية، والدراسات السينمائية، والدراسات التلفزيونية، والدراسات الصحفية، ودراسات قضايا الأنوثة والذكورة، ودراسات ما بعد الاستعمار، ودراسات الشتات، ودراسات التعددية الثقافية، والدراسات العرقية والإثنية، ودراسات الإعاقة، ودراسات الثقافة البصرية، دراسات الشواذ، ودراسات الصدمات، ودراسات الذاكرة، ودراسات العلوم والتكنولوجيا، ودراسات الإنترنت، والدراسات الغذائية، ودراسات النقاء، ودراسات السياسة الثقافية، ودراسات الموسيقا الشعبية، ودراسات الثقافة البيئية، ودراسات أخرى كثيرة وغيرها (ليتش 2004).

وعلى هذا فإن أحد التناقضات الأساسية في النقد الثقافي هي أنه في ميله إلى شحذ المزيد من مواقع الصراع الأكثر تحديداً يجنح إلى إهمال استكشاف الكيفية

التي يمكن بها لمواقع الصراع المختلفة أن تترابط رغم إبقائها على الحدود، وإهمال الوصول إلى فهم شامل للكيفية التي يمكن للوقائع والممارسات والعمليات الثقافية المختلفة أن تتواشج بها وتتقاطع و«تترافق». وفي الحقيقة، أنا غير متأكدة أن النقد الثقافي سيمتلك الأدوات البحثية للقيام بهذا في وجه التعقيد الهائل الذي يميز العالم المعاصر. وإذا كان ما يركز عليه النقد الثقافي فعلاً هو التسييس المتزايد للثقافة، فهل مازالت هناك فكرة شائعة عما هو «سياسي»، الفكرة التي يمكن أن يشترك بها كل النقاد الثقافيين على اختلاف مشاربهم واختصاصاتهم؟ إذا كان قدر كبيرمن روح النقد الثقافي ومخزونه المعرفي مازال مستمداً من المفاهيم السياسية لليسار الجديد في الستينات ـ والتي يدفعها الحافز نحو التحرر ومواقف المقاومة والهامش الذي تم تصويره برومانسية ـ فكم من هذا مازال ملائماً للوضع المعقد جداً للعالم المعاصر؟ ما الذي يمكن أن يقوله النقد الثقافي مثلاً حول دلالات السياسة الثقافية للتغيرات المناخية العالمية، لصعود إرهاب الإسلام السياسي، لصعود الصين والهند ـ وكل تطورات القرن الحادي والعشرين العالمية، التي خلخلت التقسيمات التقليدية «لليسار» و«اليمين»؟

بهذا المعنى، ربما يكون الوقت قد حان كي نبدأ نحن معشر النقاد الثقافيين بالتفكير بجدية أكبر بالتعاون عبر الحقول المعرفية كلها. وعلى سبيل المثال، كما تقول المنظرة السياسية (جودي دين) إن نقاشاً بين النظرية السياسية والنقد الثقافي قد يكون مفيداً بشكل خاص للتفكير في السياسة حين يبدو السياسي والثقافي مثل توءمين لا يمكن فصلهما. وهي تصرح أن هذا التبادل قد يساعد في التغلب على العلاقات المتحيزة داخل كلا الحقلين: «وللتعبير عن ذلك بصراحة فجة، فإن النظرية السياسية تواجه خطر المبالغة في تبسيط بياناتها عندما تعجز عن الاعتراف بتعددية الميادين السياسية. ويواجه النقد السياسي خطر عدم التدخل بافتراض صفقته السياسية مقدماً (دين 2005: 5)». ألم يصبح النقد الثقافي بالفعل منطوياً على ذاته في السنوات الأخيرة وشديد الانشغال بخطابه الخاص، ولا يشارك بشكل كاف بما تقوله الحقول المعرفية والمجموعات الفكرية الأخرى؟ ومن المثير للاهتمام أن «التعقيد» قد أصبح كلمة شائعة في مجموعة من الحقول المعرفية خلال السنوات الأخيرة. هذا يعكس الشك الفكري فيما يتعلق بالنظريات والمفاهيم، واتجاهات البحث التي يجب السعي وراءها بشكل هادف، في هذا الزمن الذي يتميز باضطرابات

ثقافية وسياسية واقتصادية على المستويات العالمية والوطنية والمحلية للحياة (مثال هانز 1992/ يوري 2003/ رونزو 2003). وبكلمات أخرى فإن الاهتمام بالتعقيد هو بحد ذاته دليل على الأزمة المعرفية للحقول. وبهذا يكون النقد الثقافي قد وقع أسيراً في وسط كل هذا، لأنه كان أحد الأعراض الملازمة له والساعي الذي أوصل الرسالة.

ومن الممكن وصف الأزمة الحالية للعلوم الإنسانية بأنها تفتقد اليقين بالنسبة لموقع المحلل الثقافي في وجه التعقيد الثقافي العالمي. فالحقول المعرفية المختلفة التي تقف في مواجهة هذا التحدي لها مواقف مختلطة. وقد قام (نستور غارسيا كانكليني) بتحديد بعض من هذه الاختلافات على النحو التالي: «يصل عالم الأنثروبوجيا إلى المدينة على قدميه، وعالم الاجتماع بالسيارة عبر الطريق الرئيسية، وعالم الدراسات الإعلامية بالطائرة» (1995: 4).

ما أفكر فيه على أنه أسلوب تعاوني في البحث الثقافي، والذي يستطيع النقد الثقافي - بعدّه حقلاً هجيناً متداخلاً مع الحقول الأخرى - أن يراهن عليه، هو استخدام كل أساليب المواصلات ووسائلها - القدمان والسيارة والطائرة والوسائل الأخرى «للوصول إلى هناك» أيضاً، بما فيها الهاتف الجوال وأخبار التلفزيون المسائية والخارطة السياسية وأرشيفات المدينة أو النقاشات التي يمكن سماعها بالمصادفة في البار - وذلك لرسم خارطة التعقيد بطرق معقدة؛ والتواجد معاً في مكان وزمان محددين: الحالات الواقعية المتعددة التي يعيش الناس فيها، والعلاقات المتحيزة والتقاطعات بين هذه الحالات. ليس بمقدور أي باحث، كما ليس بمقدور أي حقل معرفي، أن يفعل هذا بمفرده: يجب أن يتم هذا عبر جهد تعاوني. في الوقت نفسه، فإن بمقدور الناقد الثقافي أن يميز أنه أحد سكان المدينة قبل كل شيء، وليس مجرد زائر: إن ما يحثه في سعيه إلى المعرفة هو وجوده في مكان ما وسط التعقيد الثقافي العالمي؛ حيث التفاوض على مواقع صراع متعددة ومتصارعة فيما بينها سيكون مهمة لا نهاية لها. في ظل هذا الظرف المزعزع يمكن للنقد الثقافي أن يقف أمام مستقبل لا يمكن التنبؤ به.

المراجع والمصادر

Bibliography

Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.

Canclini, Nestor Garcia (1995) *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Translated by Christopher Chiappari and Silvia Lopez. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dean, Jodi, ed. (2000) *Cultural Studies and Political Theory*. Ithaca & London: Cornell University Press.

During, Simon (2005) *Cultural Studies: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.

Eagleton, Terry (2000) *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell.

Felski, Rita (2005) 'The Role of Aesthetics in Cultural Studies', in *The Aesthetics of Cultural Studies*, edited by Michael Berube, 28 _ 43. Malden: Blackwell Publishing.

Ginsburg, Faye D., Lila Abu _ Lughod, and Brian Larkin, eds (2002) *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.

Hannerz, Ulf (1992) *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.

Johnson, Richard, Deborah Chambers, Parvati Raghuram, and Estella Tincknell (2004) *The Practice of Cultural Studies*. London: Sage.

Leitch, Vincent B. (2003) *Theory Matters*. New York: Routledge.

McLennan, Gregor (1998) 'Sociology and Cultural Studies: Rhetorics of Disciplinary Identity', *History of the Human Sciences* 11, no. 3: 1 _ 17.

Rosenau, James (2003) *Distant Proximities: Dynamics Beyond Globalization*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Urry, John (2000) *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty _ First Century*. London: Sage.

(2003) *Global Complexity*. London: Sage. ■

الجزّة الذّهبيّة ـ كرونوس

إيف آلان فافر، ماري ـ جوزيت بنجام ـ بونتام

ت: د. سامية عليوي

الجزّة الذهبية
Toison d'or

يعـود أصـل هـذه الأسـطورة إلى بـدايات العـالَم الإغريقـي: ويؤكّـد أريـستارك Aristarque أنّ هوميروس كان يعرف حركة المغامرين مـن قبـلُ، وأقـدمُ النّـصوص تبيّن ذلك.

هذا هو السّيناريو الذي احتُفظ بأهمّ ما فيه: رأى الملك بيلياس Pélias ـ الذي تنبّأ له الكاهن، بأنّه سيُخلع مـن عرشـه مـن طـرف رجـلٍ تكـون إحـدى قدميْـه حافيـةً ـ جازون Jason الذي فقد أحدَ نعليْه بالضّبط. ولكي يُبعِد الملكُ الخطر عنه، فقـد أمـر جازون بأن يمضي في طلب الجزّة الذّهبيّة، وهو يعلم بأنّ جازون قد يفقد حياتـه في هذه الغزوة.

مصدر الجزّة الذّهبيّة هو التّيس الإلهـي الـذي حمـل فريكـسوس Phrixos ــ ابـن ملك بيوسي Béotie ـ في الفضاء. لقد قُدّم التّيس قرباناً لـزوس Zeus، ومُـدّت جـزّة صوفه الذّهبي على قمّة شجرة، سيحرسها من الآن فصاعداً تنّينٌ رهيب.

جمع جازون أفضل مقاتلي الإغريق وأيّدهم بهيراكليس Heraklès وأورفيوس Orphée. لقد بنى السّفينة آرغو Argo: وحرست أثينا Athéna الأشغال، ونسجت الأشرعة، ومنحتهم شجرة بلّوط من غابة دودون Dodone ليجعلوها سارية.

رحل المغامرون نحو الشّرق؛ وخضعوا لعدّة اختبارات، وواجهوا الكثير من العراقيل. لقد كان أوّل مرسى لهم في جزيرة لمنوس Lemnos، التي لا يسكنها غير النّساء؛ وقد مكثوا فيها مدّة سنتيْن، ووقع جازون في حبّ الملكة.

كان يجب عليهم في جزيرة سيزيك Cyzique ــ المرسى الثّاني ـ أن يحاربوا العمالقة الذين أرادوا سلبَهم سفينتهم. وعلى شاطئ تراس Thrace، حرّروا الكاهن البائس فيني Phinée الذي منعتهم النّساء الطّائرات[1] من أكله. لقد أرشدهم فيني إلى الطّريق المؤدّية إلى الجزّة الذّهبيّة، والوسائل التي تمكّنهم من الحصول عليها. كان يجب على المغامرين أن يمرّوا عبر قناة ضيّقة، بين جُرفيْن هائليْن يضيقان لسحق السُّفن المغامِرة. وتمكّنوا ـ رغم الصّواعق ـ من اجتياز القناة والوصول إلى كولشيد.

رفض الملك آييتاس Aétès ــ الذي يقع قصره عند سفح القوقاز ـ أن يلبّي طلبهم، وأن يسمح لهم بحمل الجزّة معهم؛ غير أنّه قرّر أن يُخضع جازون لسلسلة من الاختبارات: وفي يوم واحد، كان عليه أن يقرن ثوريْن يقذفان باللّهب، وأن يحرث أربعة (Arpents)[2] غير مزروعة، وأن يزرع أسنانَ عملاق، وأن يقضي عليها بمجرّد ولادتها. وقد نجح جازون في أداء كلّ هذه الأعمال، بفضل البلسم الذي منحته له ميدي Médée[3] ابنة آييتاس Aétès؛ ثمّ قتل الوحش الذي يحرس الجزّة، واستحوذ عليها. وقد نجا المغامرون ـ خلال رحلة العودة ـ من أذيّة الحوريّات

---

(1) النّساء الطّائرات Les Harpies: هنّ وحوش مجنّحة بوجه امرأة، وأجساد طيور جارحة في الميثولوجيا.

(2) Arpent: وحدة قياس قديمة للمساحة.

(3) ميدي Médée: هي إحدى السّاحرات في الأساطير الإغريقيّة، ابنة آييتاس Aétès ملك كولشيد، وحفيدة هليوس (الشّمس).

اللّواتي دفعهنّ أورفيوس[1] Orphée بغنائه إلى الصّمت. ولمّا وصلوا إلى برّ الأمان، نذر جازون سفينته التي ارتفعت إلى السّماء، وأصبحت كوكبة نجوم.

تمتلك الأسطورة على هذا النحو، دلالةً مُضاعفةً؛ فتمثّل الجزّة الذّهبيّة في البداية ما يتعذّر بلوغُه ـ في الواقع ـ على الإنسان؛ كما ترمز إلى المقدّس، الفاتن والرّهيب في الوقت نفسه؛ حيث يرغب جازون في الحصول على الجزّة، لكنّ خطر الموت يهدّد جرأته.

وهكذا يمكننا أن نرى في الجزّة الصّور الرّمزية للعظمة، وللحبّ الخالص، وللجمال الكامل، ولكلّ ما يبدو محرّماً على الإنسان طوال حياته على الأرض. ولكنّ الأسطورة تبيّن أنّ الحبّ يستطيع أن يحقّق ما يبدو مستحيلاً، وينجح الإنسان ـ عن طريق سلسلة من الاختبارات ذات الطّابع التّلقيني ـ في أن يقتحم مجال المحرّمات.

ويورد هوميروس في «الإلياذة»، وفي «الأوديسا»، خاصّةً إشاراتٍ سريعةً لهذه الخرافة، ويبدو أنّه يرجع إلى قصيدة ملحميّة سابقة. وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى هزيود Hésiode الذي تشهد مختلف أعماله على حضور أسطورة تشكّلت مسبقاً وتماسكت تماماً. وخصّص بندار Pindare نشيداً كاملاً (La IV ème Pythique)[2] (462 قبل الميلاد) لمغامرة جازون في مملكة آييتاس Aétès؛ ولم يُحتفَظ إلاّ بالعناصر الأساسيّة منها: إخضاعُ البطل للاختبار، وإغواء ميدي، وغزوُ الجزّة، ثمّ الرّحيل مع ميدي. لقد كثّف الأسطورة ليقدّم لنا ـ في أبياتٍ برّاقةٍ ـ الدّرسَ الأساسيَّ: انتصار الحبّ.

وألّف أبولونيوس الرّوديسي Apollonios DE Rhodes (القرن الثّالث قبل الميلاد) ملحمةً عظيمةً في أربعة أناشيد بعنوان «أناشيد المغامرات Les Argaonautiques»، وهو أوّل عملٍ وصلنا، يعاد فيه رسم غزوة جازون كاملة. في النّشيد الأوّل، يأمر

(1) أورفيوس Orphée: إله يونانيّ، اشتهر بجودة عزفه الذي كان يسحر الآلهة والأشجار والحجارة، وألان قلوب آلهة العالم السّفلي الغلاظ الذين سمحوا له بالهبوط إلى عالم الموتى واستعادة زوجته يوريديس.

(2) Pythiques: نسبة إلى مهرجان إغريقيٍّ كان يُقام في دلف مرّة كلّ أربع سنوات تكريماً للإله أبولو.

الملك بيلياس Pélias جازون بالرّحيل، ثمّ تُبنى السّفينة آرغو Argo. ويرسم في النّشيد الثّاني، تغيّرات الغزوة النّهائيّة إلى غاية وصوله إلى كولشيد. وتشكّل الاختبارات التي أُخضع لها جازون مادّة النّشيد الثّالث. وفي النّشيد الرّابع، استحوذ جازون على الجزّة، وقام برحلة العودة. يعرض أبولونيوس، ذوقه الحيّ لمعرفة الأساطير في لغة علميّة مهذّبة. وعلى الرّغم من طابع هذه الملحمة الدّوري، فإنّ أبولونيوس تابع جماليّة أستاذه كاليمارك Callimarque المبجّلة؛ إنّه يقرّب بين أجزاء من عبقريّات مختلفة بمهارة، ويمزج البسيطَ والأصيل مع الملحميّ. ويعرض الجزّة الذّهبيّة قائلاً:

«لقد كانت الجزّة التي بحجم جلد ثور شابٍّ
أو كهذا الأيلِ الذي يسمّيه الصّيّادون الظّبية achaïenne[1]
ويلامس ذهبُ صوفها قدمي البطل
تُغطّيها كُبَةُ الذّهب وتُثقلها»

«C'était la Toison aussi grande que la peau d'un jeune bœuf
Ou de ce cerf que les chasseurs nomment la biche archaïenne,
Et jusqu'aux pieds du héros descendait l'or de la laine
Les flocons d'or l'en couvrait et l'alourdissait»

ويذكّر تيوقريط Théocrite ــ دون تأخير ـ في غزليّته الثّالثة عشرة (Hylas)، والغزليّة الثّانية والعشرين (Les Dioscures)، بجرأة المغامرين وكثرة الأخطار. وباشر فاليريوس فلاكوس Valérius Flaccus (نحو 70 قبل الميلاد) بدوره برواية الغزوة. مقلّداً في كتب «مغامريه Argonautica» الثّمانية ـ التي لم يُنهها بحرّية كبيرة ـ عملَ أبولونيوس الرّوديسي.

منحت الجزّة الذّهبيّة في العصر الوسيط اسمها لأشهر تنظيمات الفروسيّة. وابتدع دوق بورغوني Le Duc de Bourgogne ـ يوم 10 كانون الثاني 1430 م، ببروجس Burges ـ تنظيمَ الجزّة الذّهبيّة. كما أراد فيليب الطّيّب Philippe le bon أن يُعيد ـ

(1) Achaie: منطقة في اليونان القديمة، دمّرها الرّومان.

من خلال هذه الصّورة ـ ذكرى الحروب الصّليبيّة؛ فكانت الجـزّة تمثّل القـدس الـتي ينبغي تحريرُها من الخوَنةِ الذين يُرمز إليهم بالتّنين.

لكنّ زخرفة غزوة هذا العِقد السّاحرة، تصبح بسرعة مادّة للطّموحـات والمكائـد. وهكذا يتناول سيرانو دو برجراك Cyrano de Bergerac هذه الأسطورة في « الرّسائل السّاخرة[1] Les Lettres Satiriques »، و بطريقةٍ طريفةٍ في الرّسالة العـشرين: « عـن حُلُم D'Un Songe » (1654 م)؛ حيث ينـزل ـ في حلمه ـ إلى العـالَم الـسّفلي، ويصوّر جازون المندهش تماما لوجوده بين جماعـة مـن حاشيةِ الأمـراء الإسبان، الذين تسعى كلّ مؤسّساتهم إلى الحصول على الجزّة.

وكتب كورناي Corneille في هـذا الموضـوع مأسـاةَ «غـزوة الجـزّة الذّهبيّـة La Conquête de la Toison d'Or» (1660 م)؛ حيث حوّر نهايـة الأسطورة، وجعـل آييتاس Aétès يخشى من أن يسلبه أعداؤه الكثيرون الجزّة:

«هذا الكنز الذي تربط فيه الآلهة أقدارَنا

والذي يودّ أن يسلبنا إيّاه عددٌ من جيراننا الغيورين» (1 ، 2)

«Ce trésor où les dieux attachent nos destins

.Et que veulent ravir tant de jaloux voisins»

ساعد وصـولُ جـازون، الـذي حـاربَ إلى جانـب أييتـاس، علـى أن ينتـصر، وأن يحفظ هذا الطّلسم الذي يتوقّف عليه قدرُ تاجه. وربطـت الآلهـة منْتهـا عليـه بامتلاكـه للجزّة؛ ولكي يكافئ جازون، فقد وعد ـ في قسَمٍ ـ بأن يهـب البطـلَ كـلّ مـا يطلبـه، وهذا الأخير يتمنّى الحصول على الجزّة. ولم يوافق أييتاس على هذا الطّلب؛ غير أنّ قسمه أجبره على أن يسمح لجازون بمحاولة الحصول عليها. فكشفت ميدي الأخطار التي تنتظر كلّ من يتجرّأ على وضع يده على الجزّة. ونـصح جونـونJunon جـازون بكسب قلبِ ميدي التي ستُضعف الرُّقى السّحريّة الـتي تحمـي الجـزّة. لكـنّ جـازون كان قد وعد الملكة هيبسيبيل Hypsipyle ـ التي ما زال يحتفظ لهـا بـبعض المحبّـة ـ وهو محتار بينها وبين ميدي. من جهتها، بقيت ميدي وفيّة لواجبها:

(1) ساخر Satirique: عمل شعريٌّ عادةً، يسخر فيه الشّاعر من تصرّفات معاصريه، أو يفضح أعمالهم.

«لن أخون أبداً وطني، ولا والدي
قدرُ الأمّة مرتبط بالجزّة» (II , 2)

«Je ne trahirait point mon pays et mon père;

Le destin de l'Etat dépend de la toison.»

خرج جازون من الاختبارات منتصراً. غير أنّ ميدي التي تحبّه بشغفٍ، أحسّت بالغيظ لتفضيل هيبسيبيل عليها، واستحوذت على الجزّة، وحثّت جازون: على أن يختار بين الحبّ أو المجد! بأن يتخلّى عن الجزّة من أجل حبّ ميدي، أو أن يأتي لقتلها ويأخذ الجزّة!

انحنى جازون، وانسحب على سفينته. وتنازل عن المجد في سبيل الحب. أمّا ميدي فقد جاءت لتمنحه الجزة ـ استعار كورناي هذه الجزئيّة من دونيس الميليزي Denys Le Milésienـ ولأجل الحب، فقد تخلّى البطل عن مثاليّته البطوليّة؛ أمّا بالنّسبة إلى ميدي، فإنّ الحبّ والمجد يتساويان عندها.

وفي العصر الحديث، تبنّى الكاتب النّمساويُّ فرانز غريلبارزر Franz Grillparzer الأسطورةَ بحرّية كبيرة في الثّلاثيّة، «الجزّة الذهبيّة Das Goldene Vliess» (1818 ـ 1821م). وأسّس مسرحيّاته الثّلاث على فكرة أنّ الجزّة لن تتوقّف عن إلحاق المصائب بمن يمتلكها، ما لم يتمّ إرجاعها إلى معبد دلف Delphes، المكان الذي تمّت سرقتها منه. يحكي مُضيفُ (Der Gastfreund) حكايةَ فريكسوس Phrixox الذي لجأ إلى معبد دلف، وتلقّى في حُلمه الأمر بالحصول على الجزّة وحملها إلى كولشيد؛ هناك يوجد مضيف الملك آييتاس الذي قتله ليأخذ منه الجزّة؛ وتنبّأت ابنته ميدي بنتائج هذا الجرم المشؤومة. ومدّد المغامرون (Die Argonauten) غزوة جازون الذي يريد أخذ الجزّة إلى اليونان.

ولم يستطع آييتاس الاعتماد على مساعدة ابنته، التي شُغفت بجازون، وأنقذت حياته؛ فأخذ جازون الجزّة بفضل مساعدتها، وعاد إلى اليونان بصحبتها.

وأصبحت ميدي (Medea) بعد عدّة سنوات أمّاً لطفلين، وانتبهت إلى أنّ جازون سيطلّقها. ولكنّها حثّت على قتل منافستها كريز Créüse وعلى تهديم القصر؛ ثمّ

قتلت ابنيْها لكي تجنّبهما العبوديّة. ورحل جازون إلى المنفى، بينما أرته ميدي الجزّة الذّهبيّة التي تتأهّب لحملها إلى معبد دلف.

ولم تتوقّف الجزّة ـ كأيّ طلسم مؤذٍ ـ عن حمل سوء الطّالع؛ إذ لا يبقى انتهاك المحرّمات دون عقاب. وينبغي أن يبقى المقدّس خارج قبضة البشر.

البيبليوغرافيا:

Apollonios de Rhodes , *Argonautiques* , Paris , Les Belles Lettres , I – III , 1974 – 1980.

Corneille , *Théâtre Complet* ,Paris , Gallimard , Bib de la Pléiade , tome II , 1950.

كرونوس Cronos

بقلم: ماري ـ جوزيت بنجام ـ بونتام

Marie – Josette Benejam – Bontems

خاصيّة الأسطورة الأدبيّة هي بعث ـ ولو لفترة، عبر غلاف أسلوبيٍّ هشٍّ ـ عناصر نموذج أصليٍّ، تحافظ على بنيته العامة، حتى وإن حظيت إحدى المعطيات بامتياز الظروف التي تشدّ الانتباه نحو الأسطورة الأصلية. وتحوّل هذه الإضاءة الجديدة ـ معنى القصّة دون المجازفة بوحدتها ـ في تلميع ألوان صورة النموذج الأصلي المحتفَظ به من بين كل العناصر الأخرى التي تمت خسارتها. وهكذا تحدث التحولات التي تسمح ببقاء الأسطورة عبر الزمن.

لقد دخلت أسطورة كرونوس الموروثة عن الشرق الأدبَ الإغريقي، بفضل هزيود Hésiode الذي يوضّح هذه الظاهرة. وظلّت ملحمة هذا الإله القديم تعرض خلال عدّة قرون بصورة متتالية في معرض نشأة الكون ونهايته، من قبل أن تخضع للتحليل الفلسفي؛ حيث تَستغلّ كل هذه الافتراضات. تحوّلات الأسطورة هذه مشهديّة إلى حد أنها سُجّلت في الغنائيات الإغريقية مع هزيود وبندار Pindare، ثمّ في النثر الفلسفي مع أفلاطون Platon.

أسطورة كرونوس هي أسطورة المُلك الإلهي. وحين جعل هزيود كرونوس في «شجرة أنساب الآلهة théogonie» أوّل ملكٍ للآلهة، كان قد استلهم ذلك على الأرجح

من أسطورة حوريّة Hourrite بعنوان «مُلكٌ في السّماء La Royauté au ciel»، التي تروي صراعات الآلهة من أجل السيادة. وتقدم هذه الصفة العنيفة والحالكة صورة الإلهِ بشكلٍ نهائي. وفي الواقع، يرجع كومربي Kumarbi أهمّ مأساةٍ أسطوريّة إلى هذا النموذج البدئيِّ الحوريِّ Hourrite: مَلِكُ السماء المخلوع من طرف ابنه، وتهجين الألوهيّة السماوية من طرف المنتصر الشاب، واستخدام «مستحاثّات الأزمنة القديمة»، وأخيراً تنحية البطل الأخير من قبل أبنائه. ويظهر نظام جديد في العالم الذي أقصى الآلهة القديمة إلى زاوية النّسيان، في اللحظة التي هُزم فيها كرونوس «كومربي» من قبل Teshub – Zeus. وتحتفظ الآلهة القديمة ـ التي تلعب دوراً جوهريّاً في نشأة الكون ـ بمكانتها في الأساطير، حين يتمّ طردُها من قبل الآلهة الأكثر شباباً. ويشكل كرونوس بن أورانوس Ouranos ووالد زوس Zeus نقطةَ اتصال بين عهدين: العهد الذي بدأ مع شاو Chaos، وذلك الذي افتتحه زوس.

ويحرّض هذا الوضع اللافت للانتباه هزيودَ على أن يجعل من عهد كرونوس تاريخَ ظهور «السُّلالة الذّهبية» على الأرض. إلا أن السُّلالة الأولى التي خلقها الخالدون تنتمي إلى أسطورة شرقيّة أخرى، تعرض تجارب الآلهة المتعددة للحصول على إنسانية غير معرّضة للمذلّة. ومهّد هزيود، بوضع السُّلالة الأولى ـ الأكثر كمالاً ـ تحت حماية إلهٍ قديم، لمصالحة ستمنح إلهَ «السُّلالة الذّهبيّة» وظيفةً سلمية فيما بعد في الواقع، ويخرج من تركيب هزيود «كرونوس» ذو وجهين: مرعب، في «شجرة أنساب الآلهة» التي تروي الصّراعات السُّلالية المطمئنة، وراعٍ لـ«السُّلالة الذّهبية» من السماء، في «الأعمال والأيام Les Travaux et les jours».

إن الصفة الثانية هي التي سيسطّرها الموروث الأورفي ـ فيثاغوري ـ Orphico Pythagoricienne: إنه يهمنا ترجمةٌ لأسطورة كرونوس يجهلها هزيود؛ حيث عفا زوسٌ ـ حسبها ـ عن الإله القديم، وانتزع من التتر Tartare، ونُصِّب ملكاً للسعداء في الجزر السعيدة. وستخلّد أولمبية بندار الحادية عشرة مُلكَ كرونوس في السماء، بتغيير معنى الأسطورة التي ستتحوّل من نشأة الكون إلى نهايته. وسترسم أسطورةُ الأولمبيّة الحادية عشرة المركزيّة مقرّات الأرواح الثلاثة: ـ بعد موتها ـ الأول؛ حيث لا وجود للحزن، وهو محجوز لـ«الأخيار»؛ والثاني كله بؤس، وهو مخصص لـ«الأشرار»؛ والثالث، للغبطة النهائية، وهو مفتوح أمام الأرواح المحرّرة من كل تناسخ: إنه «صرح كرونوس». يقع هذا الصرح في الجزر السعيدة على شاطئ مياه المحيط؛

وهذا المكان ذاتُه، خصصه هزيود قبلاً للأبطال ذوي الأقدار الاستثنائية. في هذه الجنة؛ حيث تيسّر الرطوبة والنور طبيعةً رائعة، ويعيش السعداء حياةً إلهيّة بعيدة تماماً عن مراحل المصير، ويرمز «القصر» لِمُلْكِ كرونوس. وكمَلكٍ للسّعداء، فإنه يشغل برفقة مستشاره رادامانت Rhadamante ـ قاضي الموت ـ مكانةً ذات امتياز مطابقةً لوضعه كإله قديم. ولا تُنافس صلاحيّته العجيبة التي تتيحها له أقدميَّتُه صلاحيّةَ زوس. وأصبحت الجنانُ الهوميرية والهزيودية [التي تمت إعادةُ تفسيرها في «السماء» الأورفية ـ الفيثاغورية]، مُرَوْحَنَةً[1] قدر الإمكان. وصارت الأسطورة جاهزة لتحوّلها الأخير الذي سيخضعها له أفلاطون.

وكان وفاء الفيلسوف لهزيود كاملاً، وتكمن قيمته في «شجرة أنساب الآلهة» في جعل تماسك الأسطورة كبيراً، وذلك بتوطيد العلاقة بين «السّلالة الذّهبية» وبين كرونوس أسطورة العصر الذهبي المعروضة بهذه الصّورة، وهي رسمٌ لنظام عيش مثالي للكائنات الحيّة تحت الحكم المباشر للإله (السياسي ـ Le Politique, 271 d .(272d

وستسمح المرحلة الفيثاغوريّة التي محت مظهر كرونوس الحالك نهائياً، بوضعه في نهاية التطور الروحي لـ«الطّاهرين»، ولأفلاطون أن يتصوّر هذا الإله القديم ككفيل لنموذج العالم الأولي الكامل. ووجودُ إلهٍ بين الكائنات هو مصدر سعادتهم وتفسير لها (العصر الذهبي l'âge d'or).

ويقترح أفلاطون في كتابه «القوانين Les lois» ترجمةً وهميّة لأسطورة «السياسي Le Politique»؛ حيث يعرض كرونوس على أنه مشرّعٌ حذِرٌ، ولكي يتجنب طغيان السّلطة الملازم للبشر، فقد قرر أن يعهد بإدارة الدول إلى «كائنات من سلالة عليا، وأكثرَ ألوهيّة، هم الشياطين» (Lois 4, 713 e – d).

وكانت نتيجة هذه الإدارة الإلهيّة: السّلم، والعدالة، والرّخاء.

وكانت «أسطورة كرونوس» في نهاية التفسير الأفلاطوني، أسطورةَ الحكم الإلهي المدرَكِ على أنه الحكمُ الحكيم، الجدير بتحقيق «سعادة الجنس البشري» (Loes 4, .(713 e

(1) رَوْحَن الشيء Spiritualiser: جعله روحياً أو روحانياً أو طهّره من العوامل المادية والحسيّة.

وهنا يتوقّف تاريخ أسطورة الإله القديم الكبرى حيث تُرجع نظريّةُ بشريّة الآلهة ـ التي تقلّص الآلهة إلى مجرّد ملوكٍ قدامى، أحسنوا إلى البشر الذين حملوا امتنانهم لهم على المذابح ـ حكايةَ كرونوس إلى الصّراعات السّلالية الأولى. إنها مع الأسف ترجمة فقيرة، مثمّنةٌ كثيراً في العصر الهيليني[1] الذي احتفظ به مؤلفو كتب الأساطير (Les Mythographes)، والذي تبنّاه إينيوس Ennius، بروما. وحدها تحفظ كتب الأساطير الـ(Cronia) أعيادُ كرونوس، تحفظ في التراث الشعبي ذكرى إلهٍ قديم، حكم في السماء كما في الأرض، في الرّخاء والسعادة، قبل عهد النظام الاجتماعي والطبقيّة. في الواقع، كان ينبغي للاحتفال به، إلغاءُ اختلافِ المراتب، وتعليقُ نشاط المحاكم، وإقصاء الخصومات والحروب، وإيقافُ كل فعلٍ، كما لو أن العصر الذهبي المنسيَّ قد عاد من جديد. وضَمِنَتْ هذه الاحتفالاتُ المتّخذَةُ كنموذجٍ لإصلاح «أعياد زُحل»[2] بروما في سنة 217 قبل الميلاد (Saturne)، بقاءَ أسطورة كرونوس أفضلَ ممّا ضمنه لها الأدب.

البيليوغرافيا:

Hesiode, théogonie. Travaux et Jours, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

Pindare, Olympiques, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

Platon, Le Politique, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

H.G. Guterbock, Kumarbi Mythem vom Churristischen Kronos, New York, 1946.

P.M. schuhl, La Fabulation Platonicienne, Paris, Vrin, 1968.

P. vernant, Les Origines de la pensée grecque, Paris, 1962, «Le mythe J Hésiodique des ages», Revue d'Histoire des Religions, 1960.

p. Vidal Naquet, «Temps des dieux et Temps des Hommes», R.H.R, n157, 1960.

P. Walcot, Hesiod and the Near East, Cardiff, 1966.■

(1) العصر الهيليني Hellinistique: خاصّ بتاريخ الإغريق وثقافتهم بعد الإسكندر.

(2) أعياد زُحل Les Saturnales أعياد خلاعة ودعارة عند الرّومان.

سيميائية شارلز ساندرس بورس

قراءة أولية(*)

د. آمنة بلعلي

يمارس الفكر الإنساني عمليات التحويل في المعارف التي يتلقاها، ليكوّن الموسوعة القابلة للتحسين في أية لحظة؛ فالأفكار والمفاهيم والمصطلحات يصل بعضها بعضاً، وينمو وفق نظام حلقي حلزوني، يعاود أحياناً ويجدّد معاوداته في أحيان أخر، ليطرح منظومات فكرية تثير إشكالياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها؛ لكنها تبقى على الرغم من خصوصيتها على صلة بالنواة المعرفية التي أنتجتها؛ فهل يجوز لنا أن نقول إن نظرية ما عجزت عن أن تؤدي دورها في التطورات التي عرفها البحث في القضايا ذات الصلة بإشكالياتها أو مفاهيمها أو حتى باصطلاحاتها؟

إنه تساؤل بدا لي، فصغت إشكاليته استناداً إلى طرح الباحثة **آن إينو Anne Hénnaut** في كتابها (تاريخ السيميائية)، الذي ترجمه الدكتور رشيد بن مالك، حول إهمال الدارسين الرائد الكبير في فلسفة العلامة والدلالة الأمريكي **شارلز ساندرس بورس، Charles. S. Peirce** في خضم البحث السيميائي المعاصر، بحيث أرجعت سبب الإهمال لاعتقادٍ بأن أعمال بورس، وإلى عهد قريب جداً، لم تؤد أي دور في

(*) كتب هذا البحث سنة 2004 ولم ينشر، كما لم تحدث فيه إلا تعديلات شكلية طفيفة.

التطورات التي عرفها البحث النظري (أي الخاص بالسيميائيات اللسانية)(1). غير أن الدور الكبير الذي لعبته نظرية **بورس** في البحث السيميائي المعاصر، يمكن ملاحظته بدءاً من اعترافات **جاكوبسن** **Jakobson** وجوليا كريستيفا**Julia kréstiva** بفضله إلى تحيين ذلك الفضل ضمنيا في مراجعة **بارث** **ROLAND BARTHES** للنموذج اللساني، **وجاك فانتاني** **Jacques fantanille** للسيميائيات السردية، ومن خلال الاتجاه الإيطالي عند **أمبرتو إيكو** **Umberto Eco**؛ مما يعني أن جزءاً كبيراً من السيميائية الأوربية يدين إلى **بورس**، على الرغم من الترويج المبالغ فيه للسيميائية المحايثة على حساب اتجاهات أخرى قاربت العلامة وتعاملت مع مسألة المعنى.

إن ما ميّز سيميائية **بورس** في العالم، والعالم العربي أنها لم يكن لديها ذلك البريق الإعلامي الأكاديمي الذي تمتلكه السيميائية السردية مثلاً، كما أنها لم تحظ بما حظيت به سيميولوجيا التواصل وتطبيقاتها من خلال الملصقات الإشهارية والكاريكاتير التي أصبحت لسهولتها أكثر جذباً للطلبة والباحثين؛ ولذلك بقيت سيميائية **بورس** ممسوحة الهوية على الرغم من الأثر الكبير الذي مارسه تفكيره الكلي في العلامة، وما اتصل منها بالدلالة والتداول، مثلما نلاحظه عند **أمبرتو إيكو**. كما قد يعود ذلك إلى عدم الفهم الذي يجد الباحث نفسه فيها وهو يقرأ مقتطفات مما قاله عن العلامة، وجزئيات لا يمكن فهمها إلاّ من خلال فهم الخلفية الفلسفية لنظريته.

إن ما قدمه **بورس** يكتسب قيمته العلمية من التحولات والاستثمارات التي حدثت لمقولاته، خاصة المتعلقة بتولد الدلالة وتتبعها في نظام دلالي معين، بوصفها سيرورة معقدة تقتضي نشاطاً تأويلياً يوازي ذلك التعقد، الذي هو ليس مجرد انتقال من علامة إلى أخرى تفرضه علاقات وعمليات معيّنة داخل النسق، ويقتضي فعلاً تأويلياً يتأرجح بين تلك العلاقات والعمليات، كما هي الحال في السيميائيات السردية مثلاً.

---

(1) آن إينو، تاريخ السيميائية، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، الجزائر،2004 ص14.

وغنيّ عن البيان أن فهم الظواهر والنظريات والمناهج فهماً جيداً لا يتأتى باختزالها، والتركيز على بعض جزئياتها؛ ذلك أن فهم الجزئيات مشروط بإدراك الكلي الصادرة عنه، ولأن كثيراً من مشكلاتنا يعود إلى عدم ربط الجزئيات المفكر فيها بالكليات الصادرة عنها، ومازلنا نلحظ اهتماماً باتجاه معين أو منهج أو جزء من منهج، ونتعصب له أكثر من الداعين إليه، وعليه فإن كثيراً من المقولات والمفاهيم المرتبطة بنظرية السيميائية، وخاصة ما له علاقة بنظرية **بورس**، ما نزال نفكر فيها باعتبارها جزئيات منعزلة عن الإطار الكلي الذي صدرت عنه، أو بطريقة تجريدية، بحجة الطرح المنطقي المجرد الذي عرض به **بورس** فهمه للعلامة.

ومن أجل ذلك نسعى في هذه القراءة الأولية إلى إعادة طرح سيميائية بورس بطريقة مبسطة، للوقوف على مجهود هذا السيميائي الذي يعد استثمار مفاهيمه مدخلاً مهماً لقراءة تراثنا من أجل فهم أعمق.

قام التفكير الفلسفي البورسي على إعادة نظر شاملة للفكر من أجل تجاوز الإشكاليات الوهمية التي كانت محور التفكير الميتافيزيقي، الذي كان يعتبر الأشكال التي تظهر بها الأشياء مجرد ظواهر بعيدة عن الحقيقة، ويرد جميع الأشياء إلى شيء واحد هو الحقيقة، ويدعو ما عداه خداعاً ومظاهر لا أصل لها، كما كان ينبذ التعدد والتباين والاختلاف، ويرفض أن يرى في موضوعات الحس أصلاً أو حقائق؛ بحجة أن موضوعات الحس كثيرة يعترض بعضها بعضاً ويناقض بعضها بعضاً، وهي لا تبقى على حال، فهي دائمة التغيير والتبدل، تظهر وتختفي، تقترب وتبتعد، ولكل منها جدته وشخصيته، وكأن كلا منها قائم بذاته، مستقل منفصل عن سواه، ولكل منها وجود مستقل عن غيره[1]. ولعل هذا ما جعل **بورس** يؤكد هذه القضايا التي تنكرها الميتافيزيقا، فكان ذلك جوهر انطلاقته، وانصب سعيه على وضع نظرية علمية مغايرة للدلالة؛ فكان موقفه من الطرح الميتافيزيقي لمفهوم الحقيقة من جهة، ومن منهج البحث عن المعنى من جهة ثانية، هو أساس نظريته التي اتسمت بالواقعية والعقلية والعلمية، وهذا يعني أن **بورس** لم يكن يهدف إلى طرح مسائل وقضايا

(1) يعقوب فام، البراجماتيزم أو مذهب الذرائع، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 بيروت: 1985 ص 175/174/73.

جديدة أخرى، بقدر ما كان يستهدف إيجاد طريقة مغايرة للتفكير في المسائل المعهودة، من أجل توضيحها وتقريبها من الواقع وجعل الإنسان يستفيد منها في حياته؛ أي أنه كان يسعى إلى إيجاد منهج في التعرّف.

استمد **بورس** هذا المنحى في التفكير الفلسفي من فضاء الاشتغال الفكري الذي أسس للظاهراتية **phénoménologie** التي ارتبطت بـ**هوسيرل Husserl** في نهاية القرن التاسع عشر، هذا الفضاء الذي أسفر عن عملية إحياء لفلسفات سابقة كالكانطية الجديدة، وتم التأسيس الفلسفي للمنطق والرياضيات، وكانت العلاقة بين المنطق والرياضيات مثلما يرى **طه عبد الرحمن** قد اتخذت في نهاية القرن 19 صورة رد أحد العلمين إلى الآخر، فكان الرد الرياضي عبارة عن استخدام مناهج الجبر وآليات الحساب في صياغة المسائل المنطقية، ما أدى إلى نشوء فرعين للجبر، هما: جبر الفئات وجبر العلاقات، ويمثل هذا الاتجاه بورس وآخرون[1]، كما شهدت الفترة نفسها التأسيس الفلسفي للعلوم الاجتماعية أو ما عرف بالعلوم الروحية، وكان **هوسيرل** قد ثار على النزعة السيكولوجية في كتابه **فلسفة الحساب (1891)** بتبنّيه وجهة منطقية في كتابه (**أبحاث منطقية**) الذي يعدّ أول عمل في الممارسة الظاهراتية، إضافة إلى تصدي الكانطيين الجدد لهذه النزعة، وتسليط الأبحاث الظاهراتية الضوء على ماهية المعرفة، والعلاقة التي تربط بين الذات والموضوع أثناء المعرفة، والمعنى الذي يتأسس تدريجياً[2].

تأثر بورس بكل هذا الزخم وغيره، ما جعله يؤسّس لطريقة جديدة في التفكير سمّاها **براغماتيزم pragmatisme**، معلناً ذلك في مجلة **popular science monthly** وذلك سنة 1878، حيث أكد فيها العلاقة المنطقية بين هذه الفلسفة والواقعية، ولذلك عارض الفكر الأفلاطوني المثالي المجرد، كما أكد أهمية الكلي من خلال النتيجة التي توصّل إليها في تفكيره، والتي تؤكد أنه لا توجد معرفة

---

(1) يراجع طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، الدار البيضاء: 1998ص 174.

(2) يراجع: نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسيرل، نظرية الرد الفينومينولوجي،، تقديم عبد الرحمن بوقاف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2005 ففيه تفصيل.

محدودة، لذلك لا بد أن تتّخذ العوالم وجودها الواقعي بما في ذلك الميتافيزيقا والمنطق والفيزياء، فيجب أن تكون حقائق ملموسة، ونتيجة لهذا الموقف من الميتافيزيقا، تبينت له، كما وضحت ذلك **كلودين تيرسولين Claudine Tiercelin**، عدة حقائق وهي:

1- إن الإنسان لا يملك القدرة على اكتشاف المعارف النفسية، وبالتالي لا يملك سلطة استبطانية **introspective** تلاحظ بها الذات ما يجري من شعوريات لوصفها، لأن ذلك ضربٌ من المثالية والنفسية المغرقة، ذلك أن كل معرفة عن العالم الداخلي هي نتيجة عن تفكير برهاني استدلالي ناتج عن إسقاط معرفتنا بالعالم الخارجي.

2- ليس لدينا القدرة على المعرفة المباشرة والكاملة للأشياء الموجودة في أذهاننا، لأنّ كل معارفنا مرتبطة منطقياً بمعارف قبلية سابقة.

3- ليس للإنسان القدرة على تصورات قبلية للأشياء المطلقة وغير المعروفة، أما الحدس**intuition** فعلى الرغم من أن **بورس** لا يرفض وجوده في حد ذاته، إلا أنه يشكك في أن يصلح فعلاً ليكون قاعدة لمعارف أخرى، لأنه لا فرق بينه وبين معارف أخرى إلا بواسطة الإحساس، من خلال الاستماع إلى المعنى المنطقي لا المعنى النفساني.

4- ليس للإنسان القدرة على التفكير دون علامات[(1)]

ولذلك رفض **بورس** النزعة الذاتية الفردانية، ورأى أن الطريقة الوحيدة لمعرفة ظواهر العالم الداخلي هي العودة إلى ظواهر العالم الخارجي، ومن هنا نفهم سر رفضه للحدس الذي رأى فيه **أرسطو** أساس المعرفة المطلقة، لأنه معرفة أولى لا يمكن إثباتها، كما رفض المجهول **l'inconnaisable** الذي أعطاه **كانط** أهمية، لأنهما يؤكدان وضعية الغموض، وهي الحالة التي تميّز الميتافيزيقا وتميز أيضاً أفكار الإنسان، الذي يعكف على استنتاجات وهمية بين المعتقدات التي لا تختلف إلا في طريقة التعبير؛ لأن الطابع البسيط للذات يجعل الإنسان لا يستطيع أن يميّز بين الأفكار الواضحة والأفكار التي تبدو واضحة[(2)].

(1) voir Claudine Tiercelin.C .S. Peirce et le pragmatisme; PUF PARIS 1993 p13-15-17.
(2) Ibid p 26-27-28-29

إن هذا الرفض المسوّغ هو الذي قاده إلى نظريته التي تجعل الإنسان يصل إلى الدرجة الثالثة من الوضوح، ولذلك كان مبدؤه الأساس هو ما عبر عنه في المقالتين اللتين نشرتا في نوفمبر وجانفي 1877 و1878 وهما: **كيف نجعل أفكارنا واضحة؟ وكيف نثبت الاعتقاد؟** ومن خلال الإجابة عن هذين السؤالين جعل من البراغماتية طريقة فعالة لتوضيح وإثبات ما كان خيالاً من ظواهر وأفكار تعشش في الذهن ونعتقدها، وتساءل عن الفكرة الواضحة، وأجاب: إنها "تحديد الآثار العلمية التي نعتقد إمكانية صدورها عن موضوع تصورنا، فتصورنا لهذه الآثار كلها هو التصور الكامل للموضوع، فإذا كان لفكرتين اثنتين الآثار نفسها، وإذا ترتب عنهما الحدث نفسه أو النتائج نفسها، فإنهما لا يكونان في حقيقة الأمر سوى فكرة واحدة، وإذا كان للفكرة نفسها آثار أو نتائج مختلفة، فإنها تشكل في الواقع فكرتين أو أكثر تبعاً للحالة"[1].

ولاحظ بورس مفهوم الاعتقاد عند غيره من الفلاسفة مثل سبنسر الذي كان يقول إن معظم معتقداتنا التي نؤمن بها ليس لها صور حسية نستطيع أن نردها إليها، فالحرية والاختيار مثلاً لا يمكن للذهن أن يجد لهما صورة أو شكلاً ذهنياً نستطيع أن نوضحهما به، وما دام الأمر كذلك فعلينا أن نوفر على أنفسنا عناء البحث في وجود هذه الأشياء، إذا ما كانت من بين عناصر الموجودات، والكون، وهل لها وجود في الخارج، أو هي مجرد خيالات وأوهام نستطيع أن نعفي أنفسنا من عناء البحث فيها[2]. غير أن **بورس** نظر إليها من خلال مبدأ هو: إن معنى أي اصطلاح أو فكرة ليس له صور حسية، إنما هو أثر هذه الفكرة أو الاصطلاح في المحسوسات؛ أي في الاختبار والمشاهدة، مثل الكهرباء التي هي موجود حقيقي حتى وإن كان الذهن لا يستطيع أن يتخيلها، فإننا نشاهد آثارها وعملها في الحياة اليومية، ونستطيع أن نتنبّأ بآثارها المختلفة والمتباينة؛ فليس للكهرباء أي صورة أو شكل ذهني، ولكن لها عملاً تؤديه، فهي ما تستطيع أن تنتجه من الآثار سواء أكانت هذه الآثار والأعمال

(1) جيرار دولودال، بيرس أو سوسير، تر: عبد الرحمن بوعلي، مجلة العرب والفكر العالمي ع3 مركز الإنتماء القومي، بيرت 1988ص115.

(2) البراجماتيزم أو علم الذرائع ص 144-145.

مفيدة للإنسان أو مضرة[1]. وسوف نرى الأثر الذي ولدته هذه المراجعة لهذه الأفكار في تقسيمه للعلامة، ومفهومه **للمؤول** باعتباره أثراً، انطلاقاً من أن كل اصطلاح هو true حقيقة، إذا كان له موضوع، وكل موضوع له وجود واقعي realإذا كان ينتج بعض النتائج في الواقع، وإلا فلا معنى للاصطلاح أو للعلامة ولا وجود لموضوع أو شيء؛ فكل شيء يؤدي عملاً معيناً له وجود حقيقي، وللاسم أو الاصطلاح الذي يطلق عليه معنى في عالم المعاني.[2]

وإذا كان معنى الاصطلاح يكمن عند **بورس** فيما يؤدى إليه من عمل، وهو الدليل على صدقه، ندرك سرّ اهتمامه بالعلامة التي هي معالم تقود العقل إلى التصرف والسلوك؛ أي إلى عمل ما، والدليل على حقيقة العلامة كشيء هو أثرها وعملها ووظيفتها، لذلك قضى **بورس** جزءاً كبيراً من حياته يشرح ويوضّح كيف يتم ذلك العمل بدءاً من كونه **إمكاناً** إلى أن يتجسّد **موضوعاً** من خلال قانون رابط هو **الأثر**، وفي الوقت نفسه الفكرة التي ليست لها حقيقة في ذاتها إلا باعتبارها خطة للنشاط ولإحداث الأثر في العالم المحسوس.

لقد وضع **بورس** بتفكيره هذا حداً بين المعرفة والعلم، فإذا كانت المعرفة قد عجزت عن أن تبتّ في كل الأشياء، ولم توصل الإنسان إلى راحة الاعتقاد، فالعلم هو الوحيد الكفيل بتثبيت الاعتقادات، وهو نفسه المنهجية البراغماتية، التي تنطلق من نقد الشك الجذري، وتؤمن بضرورة الانطلاق من الحكم المسبق، لأن كل معرفة تبنى على معرفة سابقة، وذلك من أجل تجاوز الشك، والوصول إلى تثبيت الاعتقاد حتى يكون الإنسان مستعداً للفعل.[3]

لا يكون ترسيخ الاعتقاد بالطريقة التي تنفي المنهج العلمي وتكرس السلطة والقبلية؛ لأن هذه الطريقة لا تستطيع ردّ الشك، وتثبيت المعتقد لكونها ليست منطقية؛ فأن يعتقد كل شخص بما كان يعتقده سابقاً، يتناقض وطبيعة المعتقدات ذاتها التي هي في تغيّر وتحوّل مستمر، كما أن سنّ المعتقدات وعمليات تلقينها التي

(1) ينظر المرجع نفسه ص146.

(2) يراجع البراجماتزم ص 148.

(3) Claudine ;Peirce et le pragmatisme p83-84.

مارستها السلطة الدينية (الكنيسة) باعتبارها الأصلح للمعرفة، هو نوع من العنف الفكري الذي يمارس على العقل؛ لأن كثيراً من الاعتقادات التي رسختها لا يمكن استساغتها، لعدم توافقها مع أبسط قواعد المنطق. كما أن الطريقة القبلية المطلقة أيضاً هي وسيلة مبالغة في حرية الاعتقاد بما نريد، وهي أيضاً ليست منطقية، لأنها توهم الإنسان بالاعتقاد والتظاهر به فحسب.(1)

وانطلاقاً من فكرة الموجودات الحقائق التي تفرض علينا نفسها بالتأثير فينا وفق قوانين منتظمة، وبما أننا نحسّ بها بطريقة مختلفة، رأى **بورس** أنه من الضروري اللجوء إلى العقل والتجربة للوصول إلى نتائج صحيحة. والتجربة التي يعنيها هي تجربة المنطق القائمة على **الاستدلال** بأقسامه الثلاثة: **الاستقراء والتعميم والقياس،** ذلك أن الاستدلال هو جوهر المنهج العلمي وأداته؛ لأنه يسمح لنا بملاحظة مجموعة من الأشياء، واقتراح قاعدة تشمل حتى الأشياء التي لا نتمكن عادة من ملاحظتها، وهذا النوع من الدراسة الكلية هو الذي يمكننا من التعميم ثم التطبيق على الجزئيات، مثلما فعله في دراسته للعلامات؛ حيث إن ما يكسبنا إياه القياس يعد بمثابة تنبؤ أو نوع من الافتراض. والإنسان كما يرى بورس «قادر على التنبؤ الصحيح لأن هناك توافقاً بين المعرفة وقوانين الطبيعة التي يكتشفها العلم»(2). وإذا ما توصل الإنسان إلى وصف الشيء بما فيه، أي إلى حقيقته فكلامه حقيقة؛ أي صحيح، وبالتالي يعد علمياً. إن إصراره على الفرضية هو دعوة إلى تجاوز الغموض؛ أي عدم المنطق، لأن قبول الفرضية يمنحنا قدرة على التنبؤ وبالتالي الوصول إلى الوضوح؛ وهو المبدأ الأساس الذي يهدف إليه، فيصبح المعتقد بشكل من الأشكال متوافقاً مع الحقيقة، وليس مجرد إحساس. وعلى الرغم من ذلك فهو لا يدّعي الإجابة عن كل الأسئلة أو الوصول إلى حقائق الموجودات، لأنّ هناك أسئلة كثيرة لا تجد أجوبة، والدليل على ذلك استمرار البحث، إضافة إلى كون المعرفة ليست مطلقة وهي غير محددة وغير يقينية؛ «فليس هناك شيء ثابت كامل لا العقل

(1) Ibid p95.
(2) Ibid 103.

ولا الحق، وإنما يسعيان إلى الكمال والتمام، فدنيانا دنيا تجربة واختيار وتغيير وتطور.»[1]

إن الإيمان بالمعتقدات لا يعني صحتها ما لم تخضع إلى تجربة العقل والتجربة الحسية. وليس النفسية، باعتبارهما أداتين للمعرفة، أما حالات الاتصال بين العقل والحقائق أو بين الحس والأشياء فهي دائماً «حالات عمل ونشاط وليست حالات معرفة»[2]، والدليل على ذلك أن الدقة واليقين قد ينفلتان من العقل، ومن ثمة ليس بإمكاننا جعل نظرية ما حقيقة بعينها؛ لأننا قد نعجز عن فهم ما تدل عليه هذه الحقيقة[3]، وهذا يعني أن الوصول إلى الدلالة أمر ليس يقينياً؛ بل إن معرفة صفة الشيء لا تعني التوصل إلى دلالته ومعناه الحقيقي، الأمر الذي يعكس الرغبة العارمة في اكتشاف الأشياء والتي أكدتها رغبة بورس العارمة طوال أكثر من ثلاثة عقود من الزمن في محاولة تفسير العلامة وتصنيفها، فكان هدفه الدراسة المنطقية العلمية لها لا الدراسة النفسية للطبيعة الأساسية للعلامات، وهي الدراسة السيميائية التي عرّفها بأنها تسمية أخرى للمنطق.

لم تأت جهود بورس من فراغ، أو من صيغة تأملية في العلامة، وإنما من مراجعات مهمة للفلسفة بمختلف مذاهبها، وإذا كانت فلسفته توصف أحياناً بأنها **كانطية** جديدة، فلأن مرحلة ما بين **(1851-1870)** قد ارتبطت بمراجعة المقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثنائي **bivalente** أو الزوجي **«Dyadique»**[4]. ولقد استمد منها الطابع العلمي الصارم، واليقين الرياضي التحليلي الذي استطاع من خلاله أن يكشف عن **العلل** الأساسية للفكر الإنساني باعتباره علامة؛ وهو المبدأ الأساس الذي يقوم عليه الوجود، الذي يمكن أن تقام عليه كل معرفة ممكنة؛ لأن الصورة الحقيقية للفكر هي العلاقات القائمة بين العلامات التي

---

(1) البراجماتيزم 278.

(2) م ن ص 263.

(3) Claudine p114.

(4) يراجع جيرار دولودال، وجوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، مدخل إلى سيميوطيقا بورس ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 2000 ص10.

نشير بها إلى الأشياء الواقعية والمتخيلة. وبما أن المنطق لا يهتم بمادة الفكر بل بصورته فقط، فأهميته تكمن في أن جعل له **بورس** تسمية أخرى هي **السيميوطيقا**.

لقد جعل **كانط** ـ كما هو معروف ـ من العقل منبع القانون والواجب، الأمر الذي وسم فلسفته بالمثالية المطلقة والصارمة التي ترفض الاستثناءات، ولا تكون مشروطة بأي شرط، لكي لا تنحرف عن مبادئ العقل المطلق، غير أن **بورس** جعل العقل مرتبطاً بمصادر واقعية للإلزام، هي المعرفة والخبرة وآثار الظروف المختلفة والتواضع؛ أي السلطة الخارجية المتمثلة في القانون، وليس هو القانون العقلي المطلق كما عند **كانط**، على الرغم من أنه يرفض الاستبطان الذاتي والحدس الذي لا يقدم معرفة يقينية.

1- سيميائية بورس: اتُّهم بورس بالغموض في حياته وبعد موته، وصنفت نظريته في العلامة ضمن المنطق، وبأنها فلسفية مجرّدة، ووصفها بعض الفلاسفة بالنظام الفلسفي السلبي أحياناً أخرى، إلى حد أنها عدّت فرعاً من غير الإرادية.(1) على الرغم من أن بورس عارض غير الإدارية التي تقوم على الشك، ولم ترضه طروحاتها التي تتلخّص في أن «لا معرفة ولا إمكانية للمعرفة، فالحس يعجز عن أن يعرف، والعقل هو الآخر عاجز عن المعرفة فكيف نعرف»(2) ولقد لاحظنا فيما سبق عرضه، أن جوهر أطروحته قام على اعتبار الأهمية التي أعطاها للعقل والحس معاً، ليثور على طريقة فهم معنى الأشياء كما كانت تمارسها الفلسفة التقليدية، فأعاد النظر فيها من خلال حامل المعنى الذي هو **العلامة**، ولقد أوردت **(كلودين تيرسولين)** رأيا في نظريته السيميائية باعتبارها لم تكن علماً أكاديمياً مستقلاً، نظراً لأن تفكيره كان ضمن إطار فلسفي عام، وأنه كان يرى أنه لا يمكن دراسة الرياضيات والأخلاق والكيمياء والفلك وغيرها من العلوم والمجالات إلا سيميائياً، ما يوحي بشمولية السيمياء، وفي الوقت نفسه افتقادها لشرطين مهمين هما من صميم المبادئ التي كان بالإمكان أن ترسي لسيميائية صارمة، وهما: عدم تحديده

(1) البراجماتزم ص 281

(2) البراجماتزم ص282.

بدقة تعريفاً للعلامة، ومجال السيمياء بوصفه مجالاً متميزاً عن باقي مجالات المعرفة(1). غير أننا يمكن رد هذا الاعتراض الضمني من جانبين:

الأول: إن العلامة تشمل كل شيء؛ فنحن نحيا ونتواصل بالعلامات وفي العلامات، وكل شيء في الوجود يدل باعتباره علامة، ولارتباط العلامات بالإنسان والثقافة؛ فهي في تحوّل وتغيّر مستمرين، وإن أي تحديد من **بورس** كان سيوقعه فيما وقعت فيه الفلسفة التقليدية، فيكون كمن يمارس سلطة الإرهاب الفكري التي حاربها. هو إذن، لا يرى في العلامة حقيقة مستقلة لها وجود في الكون بعيداً عن عملية إدراكها بواسطة العقل، الذي ليس هيكلاً تنتظم فيه العلاقات التي تدرك به العلامة كأي شيء آخر، وتبقى هناك ثابتة خالدة؛ بل لها علاقة بالواقع، وتؤثر في عقولنا؛ بجعلنا ندرك العلاقات التي تربط بين ظواهره، وإذا كانت تجزئتها إلى مستويات ثلاثة مدخلاً لتحديد ما، فلأنه أدرك أنه لا يستطيع أن يحدد ما لا يتحدّد، لذلك كتب ستة وسبعين (76) تعريفاً، فكان كمن يحاول أن يقبض على سراب يحسبه ماء، فإذا وصل إليه لم يجده شيئاً، وتدل على ذلك عباراته اليائسة الكثيرة المرفقة بتعريفاته التي تعكس معاناته في تعرف العلامة.

الثاني: كونه لم يميز بين ما هو علامة، وما ليس علامة واعتباره الوجود كله مملوءاً بالعلامات إن لم يكن ملوّناً بالعلامات، فذلك لاعتقاده أن لا معنى للأشياء إلا بوصفها مؤدية لعمل معيّن. وعمل العلامة معناها ذلك الذي لا يدرك إلا بوصفه علامة، ولعله السبب الذي جعل من التمثيل والممثل **representamen** المصطلح المهيمن في تعريفاته للعلامة إلى غاية1897، قبل أن يتضح له الفرق بينه وبين العلامة سنة 1903، ليقرر التخلي عنه نهائياً سنة 1905، لأن الاستعمال الشائع لكلمة **علامة**، بدا له قريباً جداً من المعنى الحقيقي لتعريفها العلمي، ولذلك بدا التمايز بينهما بالنسبة إليه غير مسوّغ ما دام لم يتمكن من ملاحظة أي ممثل ليس علامة، على الرغم من أنه استعمله استثناء سنة 1911. ويرى **(روبير مارتي)** إمكانية

(1) Claudine p 45.

التشكيك في هذا التاريخ، أو لكون بورس استعمله في معنى محدود يماثل الاصطلاح[1]. **légisigne**

إن الإنسان كلما اتسع إدراكه للعلامة أكثر زاد تعقّدها، ومثال ذلك العلامة اللغوية التي تبدو لنا شيئاً بسيطاً نظراً لتحصيلنا لها في وقت مبكر من حياتنا ـ لأن أول ما نتعلمه هو اللغة ـ فبمجرد ما نبدأ التفكير فيها، وفي الطريقة التي تشتغل بها تبدأ البساطة بالتلاشي. ويبدو أن قواعد ^ تغال علامة معينة، على الرغم من أننا نتواصل بها بسهولة، فقد نحمل الكلمات إلى معنى مختلف عما تؤديه، كأن نقول ما لا نعني أو نعني مالا نقول، بحيث نستطيع أن ننتج فكرة مما نسيناه، وهذا التعقد في العلامة اللغوية يجعل أمر تحديدها صعباً، ناهيك عن العلامات غير اللغوية المختلفة؛ فهناك لغة الإشارة واللغة البصرية، وكل العلامات التي تجعلها الثقافة تحت تصرفنا، ولكل نمط من هذه الأنظمة العلامية قواعد اشتغاله التي تختلف عن الآخر، وهناك اللغات الاصطناعية والإلكترونية وكلها تنظم الدلالة وفي كل حين بطريق جديدة؛ فهل هناك ما يجمع بين هذه الأنظمة سوى العلامة حتى نستطيع أن نحدد العلامة؟![2] والملاحظة نفسها تنطبق على تحديد مجال السيميولوجيا التي لا تتميّز بمجال محدد، وأي علم لا يحدّد من خلال المجال الذي يشتغل فيه بل بالمنهج الذي يتخذه. أما المنطق الذي أصبح تهمة تقدم للطعن في صفاء سيميائية بورس، فهو لم يتخذ منه وسيلة لكي يتوصل إلى العلامة في ذاتها، أي إلى ماهيتها في نفسها، لأن العلامة لها وجود لا ندلل عليه بالمنطق بل بالآثار التي تنتجها في الواقع؛ أي في اشتغالها بطريقة منطقية، فوجود العلامة لا يتوقف على ضرورات منطقية، غير أن عملها يقتضي ذلك، وكذلك فهمها، ولذلك نراه اهتم بوظيفة العلامة وهو يصنفها إلى أنواع **كالإيقونة والمؤشر والرمز**، على الرغم من تعدد الأنظمة.

لقد كان هدفه من خلال تصنيفه العلامات توضيح الطرائق المنطقية للتفكير العلمي استبعاداً للتفكير الميتافيزيقي، وهي صيغ للقبض على الدلالة، وتوجه في

(1) 76 définitions du signe relevées dans les écrits de c.s.peirce .ftp.univ-perp.fr/semiotcs/marty/76-fr.zip

(2) Voir Jean marie klinkenberg Précis de Sémiotique Generale ; collection points paris ;1995 ;p 20-21.

التفكير نجده بعد بورس مستمراً عند أصحاب الفلسفة التحليلية؛ حيث دعا **(كارناب)** سنة 1959 إلى استبعاد الميتافيزيقا من خلال التحليل المنطقي للغة كتطبيق على العلامة اللغوية، فاستعمل اللسانيات في الفلسفة، ثم أضاف علم الدلالة والتداولية تأكيداً منه مرة أخرى على أن البيانات الميتافيزيقية هي عارية من المعنى.(1)

ومن منطلق مراجعاته الفلسفية استبدل بورس التجربة العلمية بـ «الحدس العقلاني بكل ما تحمله كلمة تجربة من معنى، سواء المعنى المخبري أو المعنى العقلي الذي يعطى للفيزياء الرياضية، والذي يعني هو الآخر وضع الفرضية أو الفكر في التجربة، ولقد كان الاستغناء عن الطريقة الحدسية، واعتماد الطريقة التجريبية يعني رفض علم النفس الاستبطاني لحالات الوعي واستبدال العمل به»(2) ولعل مفهوم العمل ذاته هو الذي أعطى سيميائية بورس بعدها الواقعي. ففضلاً عن أنه كان يرى أن لا تناقض بين السيميائية والواقعية، فقد كان يرى أيضاً «أن الطريقة الوحيدة للحديث بطريقة منسقة عن العلامة والدلالة تكون من خلال بعد واقعي»(3).

يتمثّل هذا البعد الواقعي في إيجاد تصنيفات واقعية لها، بوصف وظائفها التي تعمل على إيجادها، ومن ثمة نستطيع أن نعرف العلامة ونقسمها بحسب صفاتها، فصفة الشيء هي حقيقته في توجهه البراغماتي، وإذا صنفت العلامات من حيث وظائفها في سياق ثقافي معيّن، فتلك هي واقعيتها التي لا تعني أن العلامة بديل عن الأشياء، بقدر ما يعني أنها تدل بما يسمح به ذلك السياق الثقافي، ولذلك لم يعتمد ثنائية الدال والمدلول التي لم تكن غائبة عن الفكر الفلسفي التقليدي. لأن النظر إلى العلامة بعدّ ما تدل عليه يعني ما تنتجه، أي سيرورة الدلالة.

إن واقعية العلامة البورسية تعد نفياً للبعد النفسي الذي اعترض عليه من البداية، وتأكيد البعد الاجتماعي أو الثقافي؛ أي: العلاقة بين الإنسان ومحيطه من خلال رصد اللحظات الثلاث الأساسية لكل بناء للمعنى؛ حيث دافع «على الطبيعة الاجتماعية

---

(1) يراجع بول ريكور، فلسفة اللغة، ترجمة علي مقلد، مجلة العرب والفكر العالمي ع8 بيروت 1989

(2) دولودال، بيرس أو سوسير، مجلة العرب والفكر العالمي ع 3 بيروت ص115.

(3) Claudine Tiercelin p49.

للعلامة ليس كما كان يفعل سوسير بمعارضة اللسان بالكلام وإقصاء فاعل الخطاب؛ حيث إن الأنا هو الذي يتكلم ولكن ما يقوله لا ينبغي أن يكون ذاتياً. إن الأنا هو مكان العلامة، وهو مكان المؤولين؛ بل بالعكس هو مكان في حالة، وكل حالة هي حالة اجتماعية».(1) وهذا لا يتنافى نهائياً مع المنطق الذي تبناه؛ لأنه «يدرس شكل الفكر دراسة خارجية انطلاقاً من الرموز، سواء أكانت كلمات أو جملاً أو حججاً ما دامت الأفكار هي علامات»(2)؛ بل إن بعض الأحاسيس والصور والمفاهيم تلعب دور العلامة، والتفكير ذاته علامة، فكيف يمكن للعلامة أن تفكر في العلامة؟ ومن أجل ذلك رأى أن أفضل طريقة لدراسة الظواهر الذهنية تتم من الخارج وليس من الداخل، فيكون بذلك قد سوّغ استخدام المنطق.

2 – اشتغال العلامات: يتقاطع الحديث عن اشتغال العلامات باشتغال الفكر؛ فالطرائق التي تشتغل بها هي نفسها الطرائق التي يشتغل بها الفكر، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن البعد التكويني في السيميائية هو العلامة وليس المنطق كما يعتقد؛ ليس لأن **بورس** جعل السيميائية تسمية أخرى للمنطق، ولكن لأن بنية العلامة ذاتها منطقية ثقافية؛ فالعلامة هي المقوم الأساس للتصاهر بين المنطق والسيمياء، ووجه الدقة إذن، أن العلامة كائن منطقي، والدلالة ظاهرة مركبة ثقافياً، وهي تتنزّل عند استعمال العلامة في تفاعل أجزائها بتاريخها، وإن كانت في وعي الإنسان تبدو وكأن هذا التفاعل أو المركب واحد. ما يعني انتفاء العامل التركيبي عند استخدامها أو تلقيها. فكلّ ما في العلامة بناء منطقي، ظاهره واحد وباطنه متعدد.

لقد استطاع **بورس** أن يقبض على الحلقة المفقودة في فهم العلامة ـ خلافاً لما كان عليه الأمر من قبل ـ ألا وهو البعد المنطقي للعلامة باعتباره بعداً تكوينياً فيها، ليصبح بعداً تكوينياً في نظريته، ما يؤكّد أن ارتباط سيميائية **بورس** بالمنطق هو ارتباط بالظاهرة العلامية، وليس مجرد علاقة نتيجة بسبب، كما أن الوعي المنطقي قد أتاح له ما لم يكن معروفاً حول العلامة في الفكر الفلسفي، أو على الأقل ما لم تُعْطَ له تلك الأهمية.

(1) دولودال، بيرس أو سوسير،العرب والفكر العالمي ع3 ص 116.

(2) Claudine Tiercelin p55

ولعل ما طرأ من تغييرات في الفكر السيميائي الغربي، لم يلغ قط أفكار **بورس** وخاصة التأويل، الذي أصبح من آليات مراجعات هذا الفكر، ما يعني أن هناك منطقاً ثابتاً لا يمكن أن يتنصّل منه في أي تفكير أو دراسة للعلامة والدلالة، وهي منطلق فهم الظواهر وإدراكها، وهذا يعني أن الحلقة التكوينية في فهم بورس للعلامة، والتي هي منطق العلامة ذاتها، مازالت تعطينا الكثير، وقد تكشف عن طرائق اشتغال متنوعة في الفكر العالمي الإسلامي بخصوص الدلالة.

تتنزّل العلامة حيث تكون دائماً في حاجة إلى تأويل، فالواقع لا يُقرأ مثل كتاب مفتوح، وأي اختلاف مهما كان بسيطاً قد يوقعنا في مخادعات كالتي يوقعنا فيها اختلاف نحوي بسيط بين كلمتين، ولذلك، فاشتغال العلامة في علاقة ثلاثية، يعكس مستويات ثلاثة لفهم الظواهر، وهو تصور للبنية الأولية، من خلال طرائق تراتبية ثلاث تمكننا من التعرف إلى عالم المعنى، وهي نفسها المستويات الثلاثة لصيغ الوجود التي تعد محاولة فهمها بصفة ملموسة غير ذات معنى، بما أن الأمر يتعلق بلحظات أساسية لعملية بناء المعنى، من خلال علاقة الإنسان بمحيطه(1)، وعلى هذا الأساس نظر **بورس** إلى العلاقة الثلاثية للعلامة: **الممثل** وهو علامة حسيّة، يعبر عن الخاصية نفسها، ثم تشير إلى **موضوع** بواسطة **مؤول** الذي هو تمثيل فكري أو نفسي للعلاقة الحاصلة بين الممثل والموضوع، فيكون الممثل احتمالاً صرفاً للدلالة، ويكون الموضوع ما هو موجود، وما نتحدث عنه، والحركية لن تتحقق إلا بتوفر المؤول الذي يسمح بهذه الحركة فتتكوّن الدلالة، ويكون المؤول علامة أخرى قابلة للتأويل. وهذا المسار العلائقي الحركي هو ما أطلق عليه بورس اسم **السيميوزيس Sémiosis**. لنستنتج بأنها صيغ لإعداد الدلالة، وهذه الخصائص الصيغية كما يرى **جاك فونتاني** هي ما يميّز مستويات تقطيع الدلالة في منظور سيميولوجيا الخطاب؛ أي أنه يمكن تحديدها كصيغ لوجود الدلالة في الخطاب(2).

على هذا الأساس لا ينظر إلى هذه العلاقة نظرة تعارض، كالتي تعكسها ثنائية الدال والمدلول؛ لأن تجاوزها لدى **بورس** يعني تجاوزاً لأي تعارض كانت تفرضه

(1) Jacques fontanille , sémiotique du discours, Limoges, PULIM, 1998p 61.
(2) ibid p 62.

الثنائيات، وهو نمط التفكير الفلسفي التقليدي. ومفهوم العلامة بالطريقة التي أوردها **بورس** يعني توجيه الفكر نحو شيء واحد دفعاً للتعارض الذي كان يوحي به ذلك التناقض، بين ثنائيات من قبيل: الخير والشر، والشكل والمضمون والدال والمدلول، إضافة إلى أن **بورس** وخلافاً **لدوسوسير** قد أعطى لهذه الصيغ دوراً في تحليل موضوعات الدلالة.

لقد وضع **بورس** شروطاً لاشتغال العلامة مستمدة من شروط التفكير العلمي الصحيح؛ حيث ينبغي أن تكون لها خصائص تميزها، وتكون في علاقة تأثير وتأثر بالموضوع؛ أي تكون معيّنة بصفة أو بأخرى بواسطة الموضوع الذي هو أيضاً معيّن، أو على الأقل يجب أن يتغير شيء ما متعلّق بها لسبب حقيقي مع تغيير موضوعها[1].

إن تصور هذه الشروط للعلامة في وقت مبكر من تفكير **بورس** مرتبط ـ كما قلنا سابقاً ـ بتصوره ثلاثي الأبعاد: الإمكان، والوجود، والقانون؛ حيث إننا إذا ما تأملنا هذه الأبعاد لا نجدها سوى تشريح لطبيعة إدراك الأشياء والوعي بها، وهي مشتقة من مقولات منطقية حول الوجود، وهي: **الأولانية** وتشمل البعد الكيفي للواقع في احتماليته وعفويته، وهو عالم الممكنات والأحاسيس والكيفيات، **والثانيانية** وهي عالم الموجودات والوقائع والموضوعات، **والثالثانية**، وتشمل الفكر والقوانين التي تربط العالمين الأول والثاني، وتكون وسيطاً بينهما، وهذا النوع من التفكير الشمولي أو الكلي يتجاوز التناقض الذي يمكن أن يوقعنا فيه كل تفكير قائم على الثنائية، وذلك ما نجده عند علماء الإسلام، كعلماء الإعجاز والأصول، والمتصوفة؛ بل إن التقسيم الثلاثي شائع في الفكر الإسلامي، وأبسط أفكاره أن اللوح المحفوظ هو العالم المطلق(الغيب)، والوجود المتجسد الذي نعيشه هو عالم الموجودات، أما القرآن فهو عالم القانون؛ لأنه الواسطة بين العالم الأوّل والثاني. وهناك صيغ أخرى في التراث العربي الإسلامي لا يتسع المجال هنا لذكرها.

لم يكن بورس يهدف إلى تصنيفات للعلامة من خلال هذه العوالم الثلاثة إلا ليؤكد حالة الحرية التي تمتلكها العلامات في أثناء اشتغالها، وفي الاشتغال حديث

(1) 76 Définitions sur le signe 380.1874-4.

عن الوظيفة المنوطة بها، فهو، إذن، لم يكن يسعى إلى تحديدها لأن التحديد ثبات، والاشتغال ينافي الثبات، كما أن الأساس في الحديث عن العلامة هو الدلالة التي ليست علاقة بين علامة وأخرى، ومن هنا يكون تصنيفها إلى أنواع وأنواع فرعية ليس إلا وسيلة لتصور أكثر عمقاً لاستراتيجية في التفكير هي ما يعرف بالتأويل؛ حيث يمكن أن نفهم، مثلاً من خلال الأنواع التسعة، نمط التأويل الذي يعادل كل نوع منها. فهناك، إذن، معيار يتحكم في طبيعة العلاقة الثلاثية بين العلامات وهو معيار **العلاقة ـ علامة relation-signe**؛ حيث لا يكون معنى لهذه الثلاثية إلا لأنها نظام من العلاقات.

فالمستوى الأول وهو مستوى التمثيل: يحدد علاقة العلامة بذاتها، وتتّخذ هذه العلاقة هيئات فهي كيفية **qualisigne**؛ أي احتمال صرف للعلامة كما تتجسّد في صفة معيّنة، أو مفردة **sinsigne**؛ أي الوجود المستقل بذاته أو قانون **légisigne**؛ أي الاتفاق والتواضع الذي يربط بين المستوى الأول والثاني. والملاحظ لهذه الهيئات، وإن بدت لدارسي بورس غير ذات أهمية، أنها مختلفة حتى مع ذاتها، ما يعني أن الأصل في أي علاقة هو الاختلاف.

إن الاهتمام بالممثّل من حيث هو أداة مجرّدة للتمثيل، هو في الحقيقة تغييب لمبدأ الاختلاف والتعدّد والتحوّل الذي يمتلكه الممثل عبر الزمن، وإمكانية إقامة الموضوعات، وخلقها في كل الأنظمة الدالة عبر الأزمنة المختلفة. والدليل على أهميته أن **بورس** عوّض مصطلح العلامة به، وأصبحت مساوية له سواء مثّلت موضوعاً أو لم تمثّل، أو أوّلت أم لم تؤول، فهو علامة. لقد أكد **بورس** صفة مهمة للممثل هي **التكرارية** التي تستلزم أن يساهم الممثل في تحديد ممثل آخر مختلف عنه، ويكون قابلاً للاقتران بممثل آخر يسمّى مؤولاً ويحمل خصائص ما يمكن أن يسمى دلالة[1]، ما يجعلنا نستنتج أن كل الموجودات الواقعية والمتخيلة تشتغل كعلامات.

أما المستوى الثاني وهو الموضوع: فهو يؤدي وظيفة إيقونية **iconique** إذا ارتبطت العلامة بشيء من خصائص الموضوع وليس كل الخصائص، أو عندما

(1) 76-Définitions: loel 138-cp 1903-21.

تستطيع العلامة تمثيل موضوعها بالمماثلة similarité، ولقد أشار **أمبرتو إيكو** إلى أن الإيقونية درجات، فهي مثلاً في السينما أكثر مما هي عليه في الرسم. وتكون مؤشرية indice إذا كانت نتيجة لموضوع أو مقترنة كمظهر بموضوعها، أي أن العلاقة في المؤشر قائمة على التجاور بين العلامة وموضوعها، وللإشارة فالتشابه والتجاور مفهومان راسخان في فهم المعنى المجازي عند العرب استعارة أو كناية.

وأخيراً تكون العلامة رمزاً symbole إذا ارتبطت بقانون ما بالموضوع، وكانت العلاقة من طبيعة عرفية. ولقد شاع في الكتب التي عرضت أفكار بورس التركيز على تصنيف العلامات المتعلّقة بالموضوع وهي **الإيقونة والمؤشر والرمز**، حتى خيل لبعضهم أنها التقسيمات الوحيدة، مع إمكانية تعيين نوع من الدلالة حتى في غياب الموضوع، ولذلك قيل إن الإيقونة تبقى علامة دالة على غياب موضوعها كأثر قدم على الرمل، والمؤشر مع أنه يفقد دلالته عند غياب الموضوع يبقى دالاً سواء أوّلت دلالته أو لم تؤول؛ أي فهمت أم لا، مثل وجود ثقب في الخزانة سواء أوّل على أنه مؤشر على وجود فأر في البيت أم لا، فهو يدل، أما الرمز فوجوده متوقّف على وجود مجتمع وقانون. غير أن الحديث عن الدلالة بهذا الشكل، أي العلامة وما تعنيه هو نوع من السقوط في العلاقة الثنائية؛ لأن الإيقونة والمؤشر والرمز وظائف تسند إلى علامة من خلال علاقة وساطة بينها وبين الموضوع، وهي تؤكد الوظيفة وتسمح بالدلالة «بامتلاك السنن الذي يتم فيه وعبره توليد كل العلامات الممكنة».(1)

وأما المستوى الثالث وهو المؤول: فالعلامة إذا عبّرت عن معنى عام كما يبدو في بعدها الظاهر، فهي تعد علامة مفهومة rhème أي ما يفهم من العلامة، فالمفهوم من لفظ **أسد** أنه حيوان مفترس، وفي هذا المستوى يتشكّل الموضوع المباشر، وإذا عبّرت عن الممكن أو الحكم الذي تؤكده وتفرضه الخبرة والتجربة سواء بالسلب أو الإيجاب، أي بالصدق أو الكذب في الواقع، فهي علامة مقولة**décisigne** وتأتي أهميتها من أنها ضرورية لعملية الاستدلال ولذلك، فهي تساعد على إيضاح العلامة المفهومة، إذا كان الخبر موجودا فيها، كقولنا: **الحب شعور**، أو بالرجوع إلى السياق

---

(1) سعيد بنكراد: السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها منشورات الزمن، مطبعة النجاح ،ط1 الدار البيضاء، 2003 ص 81.

كقولنا: **الحب أعمى**، فمن العلامة المقولة يبدأ المؤول الدينامي الأول والثاني، وإذا خضعت لاعتبارات الفكر والمنطق فهي حجة **argument** بالنسبة للمؤول، وهنا ينتهي التأويل إلى المؤول النهائي.

إن الحديث عن التراتب في هذه المستويات، وإن كان يبدو أنه يمليه التوالي التكويني للفكر، لا يمكن أن يكون بهذه الصورة على مستوى التلقي، ما يعني إمكانية هيمنة المستوى الثالث على المستويين السابقين. فرؤية العلم لا ترتد بنا إليه ككيفية أو كمادة خام؛ لأن رمزية هذا العلم تبرز أولا؛ كأن نرى **الجزائر** في العلم، وقبل رؤيته علماً هو قطعة من قماش ذات ألوان مختلفة، وإيقونة هلال ونجمة؛ ولذلك خيّل لبعضهم أن فكرة التمثيل، لا قيمة لها، ولذلك أهمل الحديث عنها في كثير من الكتب التي تحدثت عن تصنيف العلامات عند بورس. وكما أهمل الحديث عن المستوى الأول وهو التمثيل لاعتقاد أنه مكتف بذاته، أهمل تصنيف العلامات الخاص **بالمؤول** لاعتقاد أنه بمثابة الفضلة بالنسبة إلى الرمز، على الرغم من أن المؤول له أهمية خاصة بالنسبة لبورس فهو عنصر وساطة يقوم بالإحالة والتأويل، وهو كما يعرفه: الفكرة التي تولّد العلامة أو الأثر الذي يحدث في ذهن الشخص وهو يتلقى علامة ما. وقد تكون الفكرة معنى ما تعبّر عنه العلامة بشكل صريح ومعيّن وهو الموضوع المباشر، أو انطباعاً عاماً يفرضه شعور ما أو أثراً تفرضه المعرفة القبلية التي تخضع للتجربة، ولذلك قسم بورس المؤول إلى مباشر، ودينامي الذي تتأكد من خلاله سيرورة التأويل ونهايته.

إن وضع بورس نهائية للتأويل لا يناقض مفهوم السيرورة ولا يطعن في عملية التأويل، وإنما يؤكد أن السياق يسمح بتأويل العلامة بقدر ما يحمله، وبقدر وجود العلامة ضمن سياق معين، وكلما تغيّر السياق أمكن تأويل العلامة من جديد، ما يعني عدم نهائية السيرورة والتأويل وفي الوقت نفسه نهائية التأويل. فالسلطة التي يهيئها السياق للتأويل بما يوفّره له من وسائل شعورية ومنطقية وغيرها، هي نفسها السلطة التي تقر بانتهاء التأويل، ويأتي سياق آخر تستقبل فيه العلامة، فيكون السياق الجديد هو مدار العملية التأويلية، وفي كل مرة يعمل السياق على إيقاف التأويل وعلى بعثه من جديد، وذلك هو سر النهائية والسيرورة غير النهائية في الوقت نفسه.

إن ما في نظرية بورس من جدة، هو تلك القدرة على تصنيف العلامات، بطريقة منهجية علمية كأقصى ما تكون عليه الدقة والموضوعية، ولكنها موضوعية لا تتنكر للذات في الوقت الذي تتجاوزها، ما دامت تقدم نفسها بديلا للمنهج العلمي. ولهذا كله يصبح التساؤل حول ما إذا كانت سيميائية بورس قد خلفت منهجاً هو نوع من التمركز حول الصورة العارضة للنظرية، وهي الآلية التي تتحدث كما لو أن أنظمة العلامات قد تجمعت في بوتقة من الأجزاء هي العلامات، فتتعامل معها باعتبارها معطى مكتملاً، في حين أن بورس أقام نظريته على حركية اشتغال العلامات.

ولعل التغييب هذا تؤكده الانتقادات الموجهة إلى نظرية بورس عن غياب الحدود حول عدد الممثلات التي يمكن أن يؤولها مؤول العلامة كعلامات للموضوع نفسه، وغياب الحدود من جهة الموضوعات؛ حيث إن هناك مجموعة من الموضوعات التي تعيّن انطلاقاً من المؤول (الركيزة)، فإذا ما تم تحوّل المؤول إلى ركيزة (ممثل)، فسوف نحصل على مواضيع ومؤولات جديدة، وبالتالي فالموضوع غير المباشر يبقى دائماً غامضاً ومقصوداً في الوقت نفسه، إلى جانب غياب الحدود على مستوى المؤول المحكوم بمبدأ قابلية التأويل من جديد وإلى عدد لا متناه.[1]

في الحقيقة يبدو أن بورس كان على وعي بهذا التعقيد، والدليل على ذلك أنه كان يغير تفريعاته واصطلاحاته في كل مرة؛ لأنّه كان يفكر من خلال العلامة في **المعنى** تلك الإشكالية الأزلية التي لا يمكن القبض عليها من خلال تحديدات أبدية؛ ذلك أن كل علامة تحمل قصداً معيّناً في سياق معيّن، تواصلي ثقافي أو غير ذلك، وهي تستجيب لطبيعة في الفكر الإنساني غير المحدود بحالات يجد فيها نفسه في كل مرة إزاء معان ودلالات لا تنفد؛ حيث لا توجد علامة معيّنة تماماً، وكلما بلغت علامة ما في التعيين والتحديد ينزلق منها المعنى، وكما لا توجد علامة معيّنة كلياً، لا توجد أيضاً علامة مطلقة لا تعرف أيّ نوع من التعيين.

وإن تصنيفه للمؤولات الذي ألحقه بعد حديثه عن أنواع المؤول الدينامي ليس مجرد إضافة أو حباً في تغيير التسمية، ولكن من أجل توضيح معنى المؤول الدينامي الأول والثاني والنهائي في علاقته بالشخص الذي يؤول. وتجاوزه إلى

(1) voir Claudine Tiercelin p73-77

المؤول يؤكد أن دلالة العلامة لا تكون أيضا بمعزل عن إدراكها من قبل شخص يؤولها بحسب مخزونه الفكري والثقافي، ما ينفي الاعتراض الذي قام حول اتهامه بدراسة العلامات منعزلة؛ حيث يؤكد في أحد تعريفاته ذلك بقوله: «أعرّف العلامة كشيء محدِّد لشيء آخر هو موضوعة، الذي يحدِّد بشكل ما أثراً في شخص ما، هذا الأثر الذي أسميه مؤولاً، ويكون محدداً بصفة وسيطية بواسطة الأول، لقد أضفت عبارة في شخص ما كما لو أني بصدد إلقاء كعكة لسيربير **cerbère** لأنني يئست من تبليغ تصوري العام للآخرين».[1]

قد يكون حديث بورس عن نوعين من الموضوعات المباشر والدينامي تأكيداً على إمكانيتين أو حالتين لاشتغال العلامة: الأولى حين تسفر العلاقات التي تحدث بين مستوياتها إلى موضوع تمثّله بطريقة تلقائية أو مباشرة؛ والثانية، حالة حدوث موضوع خارج العلامة، وعادة ما يكون حدوثه مشروطاً بقصد أو سياق ثقافي، والفرق بين الموضوعين ليس في تمثيل الواقع، ولا في درجة ذلك التمثيل، لأنّ كليهما قد يكون خيالياً، كما أن الموضوع الدينامي قد يكون أثراً أو انطباعاً عن الموضوع المباشر، بمقتضى قدرة ذهنية مرتبطة بالمعرفة السابقة يعتمد فيها التأويل، وهو ما يؤسس لدعامة السميوزيس**sémiosis** تلك الحركية التي تنشأ من المؤول، ومن أجل أن تكون سيرورة جيدة وضع بورس دعامتين أساسيتين هما[2]:

- **يجب** أن تكون بين الموضوع والمؤول علاقة ديناميكية كمبدأ السببية؛ أي نوع من التقارب في نظام العلامات، **كما يجب** توفر عنصر مهم لإدراك هذه العلاقة السببية وهو عنصر الخبرة، فمن خلاله يتم الدخول في نظام الفهم والمعنى. ومفهوم **الخبرة عند بورس** هو مجموع العادات التي تشكل معرفة الفرد القبلية، أي السنن الثقافية التي تمكّنه من ربط الموضوع بالعلامة، لأن الإنسان ليس له القدرة على إدراك المجهول، أي معرفة عن العالم الداخلي هي نتاج إسقاط معرفتنا بالعالم الخارجي. ولذلك، فلا أهمية لمفهوم ما إلا إذا مرّ بالحس ليجعل منه أو له أثراً في الواقع. وهذا ما يؤكد تداولية منظور بورس السيميائي الذي لا يتصور وجود نظام دال دون

(1) Definitions 1908-47.
(2) Claudine Tiercelin p70

خبرة تشكل المعرفة القبلية التي يتم بها الربط والإحالة والتأويل لأن السيميوزيس ذاته يبقى بلا معنى دون هذه الطاقة التي تدعم فعل التشارك بين الممثل والموضوع والمؤول، والعلامة لا تكون علامة إلا بمقتضى تأويلها وتعيينها كعلامة أخرى للموضوع نفسه، وإن السلسلة غير المتناهية من العلامات المولدة يمكن النظر إليها كدليل على فهم العلامة، على الرغم من أن بورس يرى «أنه لا يستطيع أن يقول بصفة دقيقة ما يعنيه فهم العلامة».(1)

لقد أفرز تفكير بورس في طريقة اشتغال العلامة وعياً جديداً، كان لا بد أن ينتظر نصف قرن ليُنتبه إليه في ظل هيمنة إقصاء الدلالة من الدراسات اللسانية، وكان لا بد عندما وجّه الوعي بالدلالة أن يوجه الاهتمام بالنص باعتباره ملفوظاً وبالإنسان مرسلاً ومستقبلاً، وكلاهما يسهم في إنتاج الدلالة في إطار البعد الاجتماعي والثقافي الذي يربطهما، فالسيرورة ليست لعبة تؤدّى وحدها بعيداً عن الإنسان. والتأويل لا بد له من شخص يقوم به، بل أكثر من ذلك، إنها تجعل الإنسان يفكر، وفي ذلك يقول **بورس**: «إن قولنا بأن العلامة تمثّل موضوعاً، تستلزم أن تكون محركة للفكر بطريقة يتحدّد بها شيء ما في هذا الفكر»(2)، وليس تحريك الفكر إلا إثارة المخزون الثقافي أثناء التأويل، والذي لا تكتسب السيرورة وجودها إلا به. ولقد أدرك **بورس** هذا الأمر في آخر حياته حينما أحسّ بضرورة هذا الجانب في نظريته؛ حيث يقول سنة 1911: «إن كلمة علامة تشير إلى موضوع ذهني يقوم بتحريك مظهر معيّن من العملية الذهنية، إرادية أو غير إرادية... والفكرة أو العملية الذهنية التي تثيرها العلامة وتعطيها لموضوعاتها هي مؤولها، فلا يمكن أن تشير إلى موضوع لا يعرفه المؤول. ولذلك يكون لموضوع العلامة بالضرورة بعض شظايا التاريخ أي تاريخ الأفكار».(3)

لاحظنا، إذن، من خلال تعريفاته في آخر حياته أنه يؤكد هذه النقطة البديهية في عملية التأويل، وعمل السميوزيس الذي لا يكون بمعزل عن الإنسان، لأنه لا معنى للدلالة إلا بتداولها ولا يمكن تداولها إلا بالاستناد إلى مخزون اجتماعي ثقافي،

(1) Définitions 1902 0599 ms. v16
(2) Définitions 6-347-cp-1909-52.
(3) Définitions -849-md-1911-56.

وهو ما يؤسس لقضية المرجع التي عدت نقطة ضعف في اللسانيات والسيميائيات المحايثة.

3ـ **نظرية بورس السيميائية والمنهج:** لعل ما يطعن في سيميائية بورس هو أنه لم يترك منهجاً أو نموذجاً يقتدى به في تحليل الأنظمة الدلالية على غرار ما فعله (غريماس) مثلاً. لا شك أنه بمجرد انبثاق المعرفة الخاصة بالعلامة والدلالة، تطرح إمكانية أن تصبح شكلاً أو أنموذجاً لمعالجة كل الظواهر الدلالية، كما أن عدم صلاحيتها لتطبيقها على مختلف الظواهر والأنظمة العلامية لا يطعن في قدرتها على معالجة هذه الأنساق بقدر ما يؤكد الشمولية التي تمتاز بها النظرية؛ لأن العلامة يمكن أن تدرس من حيث بنيتها أو دلالتها، أو في علاقتها بمستعمليها، أو بسياقها البعيد والقريب، مما يعني أن منها ما قد يكون بنيوياً أو دلالياً أو تداولياً أو اجتماعياً أو غيره، ومن هنا فالسيميائية البورسية هي نفسها حركية منفتحة على اشتغال العلامات وإنتاجها. وكل كشف عن طبيعة اشتغال أي نظام دلالي هو دراسة سيميائية، ولعل هذا ما ارتآه بورس حين قال: إنه لا يستطيع دراسة أي مجال إلا سيميائياً، وربما كان هذا ما يسوغ امتداد السيمياء إلى مختلف مجالات الحياة والأنساق العلامية كالسحر والتاريخ، الأسطورة واللباس وغيرها كما رأت ذلك **كريستيفا**، ولم يكن هذا الامتداد نتيجة العثور على منهج جديد بقدر ما كان ذلك نتيجة اكتساح السيمياء لكل المناهج واستعادة الموضوع الأثير ألا وهو الدلالة. وإذا ما تتبّعنا بعض العلامات الدالة في المعرفة السيميائية المعاصرة من خلال أعلامها، فسنقف عند خصوصية هذا الفكر وعلاقته ببقية المجالات باعتباره بديلاً متكاملاً يقف أمام خصوصية المناهج المختلفة، فكانت السيميائيات هي البديل السيميائي الموحد بين مسالك الاستقراء العلمي.(1)

لقد ترك **بورس** نظرية قائمة على وسائل علمية منطقية في استنطاق العلامة والدلالة تقوم على تفكيكهما إلى أجزاء مكونة لها (الممثل والموضوع والمؤول) بالنسبة للعلامة، والمؤول المباشر والدينامي بالنسبة للدلالة، وإمكانية النظر إليها في

(1) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس 1995 ص19.

بالنسبة للعلامة، والمؤول المباشر والدينامي بالنسبة للدلالة، وإمكانية النظر إليها في حركيتها، وهذا الأمر كان كافياً في اعتقادنا لتحقيق القدرة على دراسة العلامات، وإدراك طبيعة اشتغالها في نسق ما، وكيف يكشف الإنسان الدلالة في الوقت الذي يتجاوز النفسية المغرقة والانطباعية الحدسية، ويحقق الموضوعية. هناك من يعتقد أن السيميائية لم تستطع أن تتفرد بمنهج إلا استناداً إلى المعرفة اللسانية أو البنيوية، ودليل ذلك ما امتاز به منهج **غريماس** من طواعية في تحليل النصوص.

صحيح أن البنيوية هي دراسة سيميائية محايثة للنظام اللغوي باعتباره أهم أنظمة العلامات، لما ينفرد به من خدمات لبقية الأنظمة الدلالية الأخرى، وهي النقطة التي أثارت الجدل حول أيهما الأصل وأيهما الفرع اللسانيات أم علم العلامات. غير أننا إذا رجعنا إلى إقرار بورس المتداول بأنه لم يستطع دراسة أي شيء: رياضيات، أخلاق، ميتافيزيقا، كيمياء، علم التشريح، علم الفلك، علم النفس، صوتيات، اقتصاد، لعبة الورق، الرجال والنساء، الخمور وغيرها إلا بواسطة الدراسة السيميائية، يتبيّن لنا مبدئياً أن السيميائيات كما نظر لها هي النموذج الشامل والمنهج الأمثل الذي ندخل به إلى دراسة أي نظام دلالي، مادامت هي النظرية الشكلية وشبه الضرورية للعلامات، والتي هي اسم آخر للمنطق؛ لذلك قضى حياته في محاولة صياغة هذه النظرية الكلية التي يمكن أن تكون صالحة للتطبيق. فهو بصفته فيلسوفاً وليس محلل نصوص، صاغ نظرية تصلح لتفسير كل الظواهر الطبيعية والإنسانية، ومن صفات النظرية أن تكون شاملة ومجردة، وبما أن النص الأدبي هو ظاهرة إنسانية، ينتجها العقل الإنساني، فما ينطبق على باقي الظواهر ينطبق على النص، ثم إن كون نظرية **بورس** شاملة ومجرّدة تعني بالضرورة أنها صالحة لتفسير كل الظواهر أو أكثرها، ومن هنا نفهم سر تأكيده أنه لم يستطع دراسة كل الذي ذكر إلا وفق السيميائية. كما أن المفاهيم المجردة هي التي تنتج المناهج؛ فمفهوم البنية مثلاً فكرة مجردة لكنها أنتجت مناهج متعددة، وكذلك العلامة هي مفهوم فلسفي مجرد باستطاعته أن ينتج مناهج، لذلك فالتحذير منها لكونها مجردة لا يمكن أن يطعن فيها، إلا إذا كان هناك خلل منطقي يطعن فيها، أو إذا كانت هناك إمكانية لهدمها منطقياً لوجود بديل مغاير لها.

لكي يرفع سمة التجريد عن نظرية **بورس**، ويجعلها قابلة لإنتاج نموذج تطبيقي، راح **جيرار دولودال وجوويل ريطوري** يؤكدان اجتماعية هذه النظرية التي تفرض حضور الإنسان داخل العلامة، باعتبار أنها ليست ثنائية، والسيرورة تقتضي أن يكون الإنسان مندمجاً فيها، ويجعلها قابلة للوصف من خلال استحضار كل قدرات الإنسان وفعاليات الفرد[1] من قصد وإبداع وتأويل. ولقد رأى **دولودال** أن التحليل السيميائي المستمد من نظرية **بورس**، يقتضي النظر إلى زمر العلامات، وهي الأنساق المختلفة بوصفها ممثلات ثم ربطها بموضوعاتها بعد أن نكون قد أعطيناها مؤولاتها، وهكذا تنطلق حركة تحليل العلامة التي هي علامة ثلاثية من الممثل نحو الموضوع مروراً بالمؤول، ولقد طبق نموذج التحليل هذا على لوحة " **الجوكاندا** باعتبارها زمرة من الممثلات الوصفية والمفردة ثم الموضوع المباشر فالدينامي بأنواعه. عند انتقاله إلى تحليل نص شعري أشار إلى أن التحليل لا يختلف من الناحية المبدئية عن تحليل اللوحة، لكنه راح يستعرض الجوانب اللسانية والدلالية للنصوص اللغوية مستنداً إلى لسانيات **مارتيني وتشومسكي** وإلى البلاغة؛ ما يعني أنه - إلى جانب اعتماده على تصنيف بورس - كذلك آليات لسانية في تحليل البعد التركيبي والدلالي للنص الشعري بطريقة تعتمد التصنيف وتوظف المفاهيم اللسانية ومصطلحاتها.

غير أن جعل نموذج بورس أسير طريقته في تصنيف العلامات، ليس سوى تكريس للتجريد؛ ذلك أن فهم العلامات بحسب تراتبها شيء، وتحليلها شيء آخر، بحيث لا يقتضي بالضرورة تتبع المستويات، وتتبع المؤولات؛ بل قد نمارس العملية في الوقت نفسه، كما قد نتجاوز الحديث عن بعض العلامات الفرعية بالتركيز على العلامة التي يتحقق بها التأويل. لعلّه السبب الذي جعل **دولودال** يؤكد أن تحليله هو مجرّد تصنيف بيداغوجي سمحت به نظرية **بورس** المفتوحة على تطبيقات مغايرة، والوصول إلى نتائج أخرى أفضل.

والحقيقة أننا نلمس إشكالاً واضحاً على مستوى النصوص، خاصة؛ إذ إن الحديث عن موضوع نص وعلاقته بمؤولاته قد تتحدد قبل إدراك الممثلات ما يجعل عملية تصنيفها لاحقة لعملية إدراك الموضوع وتأويله، وليس هذا خاصاً

(1) جيرار دولودال وجوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات ترجمة: عبد الرحمن بوعلي ص93.

بنظرية **بورس**، فحسب، بل بكل المناهج التي تعتمد على تفكيك عناصر البنيات، الذي كثيراً «ما يتم انطلاقاً من إدراك أولي للمضمون الدلالي»[1]، مثلما هو الأمر في البنيوية؛ الأمر الذي جعل بعض النقاد والدارسين لا يجدون فرقاً بين البنيوية والسيميائية، والحق أن هناك جانباً من الصحة؛ لأن المضمون أو الموضوع الذي تكشف عنه البنيوية هو جزء مما ترتئيه سيميائية بورس، ولنقل: هو بمثابة الوقوف عند الموضوع المباشر كما تقدمه العلامة؛ ولذلك سمي علم الدلالة البنيوي (سيميائية محايثة).

لقد كان هدف **دولودال** التعريف بنظرية **بورس** في فرنسا، والدعوة إلى استعمال مفاهيم مستعارة من نظريته، إضافة إلى علامات الموضوع (الإيقونة والمؤشر والرمز) لأن هناك علامات خاصة بالممثل وأخرى بالمؤول، وقال إن المظهر الثلاثي الذي سحر السيميائيين لا ينبغي أن يجعلنا نتوقف عند تعريفه الثلاثي فقط، «ذلك أن السيميوز ليس شكلياً فقط، فهو يشتغل في وضع تقوم فيه حدود المكانية والزمانية، لنقل الحدود السوسيو- تاريخية بتجميد المؤول وإعطائه مصطلحاً، وهكذا يتوقف المؤول على أن يكون علامة ويصبح مؤقتاً نهائياً»[2]، وهذا كله يعني أن **دولودال** كان على وعي كبير بأهمية نظرية **بورس**، وتصوره لسيميائية تأويلية، وتصنيف **دولودال** للعلامات التي اعتقد سعيد بن كراد أنها لم تعد تقنع أحداً، لأنها لا تتميز بأية مردودية على مستوى مقاربة الوقائع الإنسانية[3]، سبق وأنها لم تقنع **دولودال** نفسه كما أشرنا، غير أننا لا نستطيع بأي حال إنكار مردوديتها، ليس فقط لبيداغوجيتها بالنسبة للمبتدئين، ولكن لأنه لا يمكن المرور إلى التأويل دون فهم الجانب التمثيلي للعلامات داخل النص.

لقد أكدنا سابقا أن اشتغال العلامات عند **بورس** ليس اشتغالاً آلياً كمن يدعي أن الطبيعة تشتغل بذاتها دون مسيّر لقوانينها، ولقد أكّد ذلك في عدة مواضع من تعريفاته للعلامة، والدلالة هي من خاصيات اشتغال العلامات، ما يعني أن البقاء عند حد وصف التفريعات يبدو غير ذي أهمية في التحليل من حيث كونه مقصوداً

(1) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية ص27.

(2) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات ص169.

(3) سعيد بنگراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص72.

في ذاته؛ بل لا بد أن يتم من أجل رصد طريقة اشتغال السيرورة السيميائية، ولعل ذلك ما فعله **محمد الماكري** في دراسته المؤسسة من كتابه **(الشكل والخطاب)**؛ حيث قدم نموذجاً تحليلياً جيداً استناداً إلى بورس، لم يأت به من النظرية الجشتالتية في الصورة التي كانت له سنداً قوياً في التحليل، ولكن من فهمه لطبيعة التأويل البورسية التي يقوم بها الشخص المؤول.

ففي دراسته لقصيدة **(هكذا كلمني الشرق، موسم الحضرة، للشاعر محمد بنيس)** اعتمد على المستويات الثلاثة لنظرية العلامة عند **بورس** وهي: مستوى التركيب، مستوى الدلالة، ومستوى التداول. وبعد انتهائه من دراسة المستوى التركيبي الذي اعتمد فيه على معاينة النص من حيث الممثلات؛ أي وصف التركيب العلامي للنص، شرع في دراسة المستوى الدلالي أي علاقة الممثل بالموضوع؛ حيث بيّن أنه من وجهة نظر سيميولوجية «يفترض أن يكون النص كممثل مرتبطاً بموضوع معين ينوب عنه مظهره التمثيلي المتجلي في تركيب النص»[1]. وبما أن النص من زاوية تركيبه علامة مفردة تتألف من علامات نوعية، حاول أن يبيّن العلاقات بين هذه العلامات وموضوعاتها، بدءاً من الفضاء النصي بصفته نسقاً سيميائياً خاصاً هو النسق اللغوي الذي يحيل إلى جانبه التواضعي، فتصبح مكوناته علامات قانون، إلى جانب أنها علامات رموز سوف يكون التساؤل عن موضوعها الرمزي هو تساؤل عما يقوله النص المكتوب، وما يمكن أن يفهمه القارئ، لذلك رأى أن معرفة الخط واللغة لا يوفّران معرفة، على الرغم من أن بعض المكونات الفرعية للفضاء النصي قد تحمل دلالات كالنبر البصري، وحركة الأسطر وعلامات الترقيم، وتوزيع البياض والسواد، فخلص إلى أن دلالة الفضاء النصي بصفته مكتوبا هي رمزية، وهي **مؤشرية** بصفته عنصر النبر البصري، **وأيقونية** بصفة حركة الأسطر وعلامات الترقيم وتوزيع البياض والسواد. وهو الشيء نفسه الذي رصده بالنسبة للفضاء الصوري المرتبط بالأشكال والرسوم المركبة وغير المركبة، فكل واحد منها عبارة عن إيقون، غير أننا بحاجة إلى ضرورة تحديد الموضوع في سياق الفعل التأويلي.

وانتقل بعد ذلك إلى مستوى **التداول**، أي تحديد العلاقة بين الممثلات والموضوعات في إطار عمل المؤولات، ورأى أن الشاعر يقوم بإنجاز تركيب للنص

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1 المركز الثقافي العربي،بيروت – الدار البيضاء 1991 ص264.

ثم يقوم بتفكيكه، أما المتلقي فيقوم بتفكيكه ليعيد تركيبه مانحاً إياه المؤول الذي يرغب فيه، وهذا ما أشار إليه **دولودال** في حديثه عن التواصل، لأن نجاح العملية التواصلية مرهون (بمراعاة احتمالات التأويل من طرف المرسل... وتقديم أقرب مؤول ممكن من قبل المتلقي- مؤول يرغب فيه المرسل، حتى يتمكن من الموضوع كدلالة).

حاول **محمد الماكري** بعد ذلك معالجة مكونات القصيدة التركيبية؛ حيث ركز على العلامات النوعية في الفضاء النصي والصوري، ما يؤكد أن تصنيف العلامات لا يكون لذاتها بحيث يتم التعرف إليها ثم ما نلبث أن نغادرها ولا نعود إليها، وهنا تكمن جدوى تصنيف العلامات.

أما المكوّن الفرعي المتمثّل في الخط فقد رأى **الماكري** أنه يحمل بعدين: جمالي وإحالي، فركز على البعد الإحالي لارتباط الأول بعمل الخطاط، وتوصل بعد الوصف إلى تأويل مفاده أن (سمات التقوس والانعقاف تميز الخط المغربي الأندلسي عن غيره)، وتتدخل الذاكرة في إعطاء الانطباع الأول للمتلقي؛ حيث يقوم بجملة من الإحالات التي تندرج ضمن المؤول الشعوري، فيجعله يستحضر نماذج مختزنة كخط المصحف، والمخطوطات، فتنشأ علاقة بين ما هو ديني إلهي وأدبي بشري في الحالة الأولى، وعلاقة بين القديم والحديث في الحالة الثانية. وانتقل بعد ذلك إلى البحث عن الموضوع المباشر والدينامي، مستعيناً بقرينتي العنوان والشاعر ليجري مقابلة بين المشرق والمغرب، ثم تتعزز هذه المقابلة بمؤول دينامي مرتكز على السياق الخارجي، كبيان الكتابة لمحمد بنيس، فوصل إلى نتائج تثبت أن: **عودة الخط المغربي «عودة المكبوت»، ابتهاج الهوية. وأن الخط المشرقي «استبداد المركز» إلغاء الخط المغربي. وأن الخط المغربي «المغرب الجغرافي».**[1]

أما دراسته الفضاء النصي فقد توصل فيها إلى أن لغة النص بمستوييها المعجمي والاستعاري تتصل بموضوع مباشر يتمثل في العدوان والمواجهة، المساندة /الغدر، المشرق/ المغرب. أما الموضوع الدينامي، فقد أورد المقاطع الحاملة للعناصر

(1) م ن ص276.

التأويلية التي مكّنته من استنتاجه بواسطة المؤول النصي، و«هو موضوع اشتراك حدّي المقابلة في مظاهر العنف والموت».[1]

ودرس بلاغة الاشتغال الفضائي في النص من حيث التبئير والاستعارات والتشاكلات البصرية، وأكد خطورة عزل الاشتغال البلاغي للنص عن بلاغته اللغوية؛ لأن هذا العزل من شأنه أن يحصر الأشكال البصرية في معناها الإيقوني السكوني، ثم اهتم بالاشتغال السيميائي للعلامات اللغوية وغير اللغوية في النص، فأوقفنا على كيفية تمام عملية الفهم والتأويل، وكيف أن هناك طرائق منطقية في الفهم توازي الطرائق المنطقية التي تشتغل بها العلامات في هذا النص، وكيف يستند إلى السياق في استنباط الدلالات من أجل تحليل الحركية التي تنشأ داخل العلامة وتستمر بها وخارجها، وهو جوهر السيرورة السيميائية التي كان أول الباحثين في الوطن العربي من طبّق النموذج البورسي في تحليل النص الشعري. فجاء من بعده نقاد وباحثون كرسوا الطريقة الشكلية الكثيبة التي وضعتنا فيها الدراسات الآلية.

لقد تعمدت عرض نموذج تطبيق **محمد الماكري** لنظرية العلامة البورسية ليتبيّن من خلالها أن المناهج تقوم على مفاهيم ونظريات فلسفية، ولأن الشمولية والتجريد يجعلان من مفهوم أو نظرية ما قابلة للتطبيق كلياً أو جزئياً، فإن هذا يلغي التعارض المفتعل بين نظرية بورس الفلسفية وقابليتها للتطبيق. ولعل عمل **الماكري** خير دليل على ذلك. لنتأكد أن وصف العلامات والتوقّف عند الممثلات ليس من أجل العبور إلى المستوى الدلالي والتداولي فحسب ثم ننتهي منها، أو هو تطبيق للطريقة التراتبية التي تحدّث عنها **دولودال**، وإنما تبقى وسيلة للحصول على المؤول النهائي، كتأكيد على الجانب التواصلي لأي نص، وهو الجانب الذي أنكره **بول ريكور ضمنياً** داعياً إلى وجوب توخي الحذر عند **تطبيق نظرية بورس** في العلامات على النصوص، لأن «المؤول عند بورس ينصب على رموز (يقصد علامات)، أما عندنا فينصب على منطوقات»؛[2] أي (ملفوظات). إن الحذر كفكرة إنشائية ذاتية تصدر من فيلسوف، لا يعني عدم قابلية نظرية بورس للتطبيق على النصوص، لأن **بورس** ذهب إلى أبعد من

(1) م ن ص294.

(2) بول ريكور، النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، العرب والفكر العالمي ع3 ص51.

فكرة المنطوقات أوالملفوظات وهي العلامات. فالملفوظ صنف علامي ينطوي ضمن نظريته في العلامة التي سعى من خلالها إلى الكشف عن العلل التي تقف وراء العلامة، وليس عن القوانين فحسب، حتى بدا له أن **الكشف عن العلل** يكاد يكون الوظيفة الوحيدة للمنطق، الذي يرفض أن يراه فناً ولا شكلاً، بل علماً للواقع، وهو نفسه السيميوطيقا في تسمية أخرى له، ذلك أن البحث عن العلل هو الذي يجعلنا قادرين على تفسير العالم، ليؤكد أن القوانين واقعية وليست من صنع العقل الخالص، وهي عنصر فعال قائم في الكون. وإذا ما تأكد لنا ـ مما عرضنا ـ البعد التداولي لهذه النظرية يبقى الحذر الذي تحدث عن **ريكور** موقفاً شخصياً وحسب.

وتتأكد أهمية نظرية بورس من خلال دراستها للأنساق المختلفة لغوية وغير لغوية، لطابعها الشمولي، ولكن منظوراً إليها من زاوية المعنى أو المعنى في حقيقته التداولية، أي في سيرورته وكيف يسهم التأويل في عملية إنتاج المعنى في إطار السياق؛ لأن السيرورة لا تتم بالعلامات فقط، مجردة عن الفعل الثقافي، هذا الفعل الذي سيكون له دور كبير في امتداد السيميائيات، وفي تصورها لقضية الثقافة والمرجع الملغاة من الدراسات المحايثة.

إن أهمية أطروحة بورس في جانبها التطبيقي أنها تسمح بالتفاعل بين الوعي والأشياء، أو القارئ والنص إذا كان التعامل مع أنظمة لغوية، وهي عودة إلى الذات التي هي وجه آخر للعودة إلى القيم. وإذا كانت الثورة اللسانية قد دأبت على العمل ضمن نظام من الثنائيات ومحاولات التوفيق بينها مركزة على الجانب الشكلي في فهم العلامة، ما جعل الفيلسوف، كما قال **بلومفيلد**، «يلاحظ أن الألسنية هي الوحيدة التي يمكن أن يقال عنها إنها ضد الفلسفة، وإنها ضد الفكر وإنها ضد السيمانتية (علم الدلالة)».[1] فإن فهم هذا التوجه الضدّي يجعلنا ندرك أهمية توجه **بورس**؛ لأن **ضد الفلسفة** يعني الاهتمام بالجزئي بعيداً عن الكلي الذي صدر عنه، وهذا ما حرصت عليه **المناهج المحايثة** التي تبنت طروحاتها، **وضد الفكر** يعني ضد الذات؛

(1) بول ريكور، فلسفة اللغة، ترجمة: علي مقلد، مجلة العرب والفكر العالمي ع8 مركز الإنتماء القومي، بيروت 1989 ص7.

أي عدم الاهتمام بمن ينتج النسق والمعنى، **أما ضد علم الدلالة** فيعني تغييب جوهر التفكير في العلامة الذي هو الدلالة المقصاة من التفكير اللساني، أو التي اختزلت في شكل مثلما دأبت عليه السيميائيات المحايثة.

إن هذه العناصر الثلاث: **الكلية، الذاتية والدلالة،** جوهر اللقاء والتفاعل بين الوعي والأشياء والإنسان والعالم، إنه تفكير يقدم تركيباً مهماً وشاملاً يتجاوز التناقض والتعارض بين الثنائيات، والاعتراف بالخاصية الذاتية ودور التأويل. ومن هنا ندرك لماذا لا يمكن النظر إلى سيميائية بورس على أنها مجرد منهج يتم تطبيقه على النصوص بالآلية نفسها التي يمكن بها تطبيق نموذج **بروب** أو **غريماس** مثلاً.

لعل الوعي بهذه الأهمية لبورس هو الذي جعل الفرنسيين يعيدون قراءة **دوسوسير** بمقولات **بورس،** فيعقدون مقارنات ويبحثون عما تشابه، وإن اختلف، في مقولاتهما مثلما فعل **دولودال وباسكال مارسيلو** وغيرهما.

أخيراً، ليس هذا الاستعراض الموجز عن **بورس،** من أجل الوقوف على امتدادات أطروحته في السيميائيات المعاصرة فقط ـ وهي كثيرة ـ ولكن، **لأن فيها من عوامل الانفتاح ما يجعلها** تحتوي على المفاتيح الكبرى للقراءة المفتوحة، **فهو قدم بتصنيفه** للعلامة والسيرورة السيميائية المفاهيم الإجرائية من أجل دراسة علمية **لأي نظام دلالي.** وهذه المفاهيم نراها اليوم تستثير همّ الباحث في مجال السيمياء، وقد ضاق ذرعاً بالسؤال المحايث للمعنى، فيحاول أن يتجاوز شكلاً معيّناً من أشكال معاينة المعنى لفتح المجال إلى صورة أخرى أكثر انسجاماً مع المعنى في وصفه والتفكير فيه، وخاصة المعنى الأدبي، وهي ليست قيمة مضافة حققتها **سيميائية بورس** لتسد فراغاً، وإنما هي القيمة الأصلية في كل نظرية تحاول أن تنفذ إلى المعنى وعلاقته بالعلامة.

لقد تعرض **بورس** ـ على الرغم من المواهب التي عرف بها منذ الصغر ـ لمضايقات عملية واجتماعية، عانى من جرائها العزلة والفقر، لكن مضايقات الفكر كانت أشدّ وقعاً عليه، وخاصة معاناته في محاولاته توصيل نظريته في العلامة، لقد قضى أكثر من ربع قرن في محاولات لإفهامها، ونلمس ذلك من خلال مراسلاته، التي يقول في بعضها: «لقد عمّم تصوري حول العلامة تعميماً واسعاً حتى صرت يائساً من إفهامه للآخرين، لهذا سأحدده لكي أكون مفهوماً، للعلامة شيء محدد ومقصود بوساطة موضوع من جهة، ومحدد بطريقة ما، بنفسية مؤوله، الذي سيحدد

بدوره كوسيط بطريقة غير مباشرة للموضوع المباشر للعلامة، وهذا التعريف هو في غاية التعميم؛ ذلك أن تحديد نفسية المؤول هو ما أسميه مؤول العلامة»[1]. وفي حديثه عن **المؤول** بعد أن حدده بالأثر الذي يحدث على شخص ما، يقول: «لقد أضفت عبارة على شخص ما كما لو أني بصدد إلقاء كعكة **لسربير، لأني يائس من** إيصال تصوري للآخرين».[2]

وعلى الرغم من المضايقات فقد كانت له طاقة فذة في محاصرة الطاقة المنبعثة من العلامة التي لم يكن يسعها نموذج أو منهج واحد يتبع، فيحاصر المعنى داخل سياج من القواعد أو الآليات، ويوقع الباحثين بعده في سيل من الصور المستنسخة، لأنه أدرك أن علل المعنى متنوعة بتنوع طرق اشتغال العلامات، وقواعد اشتغال العلامات في حركية وسيرورة لا متناهية، والخبرة والسياق الثقافي وحدهما الكفيلان بتأويل الدلالة، لذلك كان أستاذاً قضى حياته في البحث في العلامة والدلالة، فكانت حياته نموذجا للبحث، وترك لمن يتعاملون مع الأنساق العلامية المختلفة حرية إنتاج النماذج من الأنظمة العلامات التي يدرسونها.

وإذا كان لنا الحق في تسويغ حديثنا عن القيمة الأصيلة في **سيميائية بورس**، فسيكون حتماً متلخصاً في مستويات ثلاث: **الوصف، والتحليل والتعليل**، وهذا التسويغ يأخذ بعين الاعتبار طريقتنا في إدراك العلامة والدلالة والسيرورة التي **تتحركان فيها وبها**، والبحث فيها بدل البحث عنها هل هي موجودة أم لا؟ ■

---

(1) Definitions NEM /2-1908-46.

(2) سربير cerbère في الأساطير اليونانية هو الكلب حارس جهنم، له ثلاثة رؤوس استعمل الشاعر أورفي آلة موسيقية لتنويمه، وتخليص أوريديس. وفي الإنياذة تمكن الأمير أوني من إضعاف يقظة الكلب، فألقى إليه كعكة من عسل.

الأدب الفانتازي

بحث من «مايكروسوفت»

ت: د. إياس حسن

1. تقديم

هو جنس أدبي وُلد في نهاية القرن الثامن عشر، يقوم على إقحام ظواهر تعتبر خارقة للطبيعة في الواقع، ويستند على القلق أو الذعر الناجمين عن ظواهر غامضة تصدم بقوة خيال الشخصيات، وكذلك القارئ. الكلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية fantasticus، المشتقة بدورها من اليونانية phantastikos، التي تعني «القدرة على خلق الصور»، «fantaisie».

2. محاولة لوضع التعريف

ليس من السهل وضع تعريف للأدب العجائبي، وبالتالي تتواجه المدارس وتتعارض: أين يبدأ الأدب الفانتازي وأين ينتهي؟ ومن الصعب تقديم جواب حاسم. هناك من المنظّرين من يرفض عدّ الفانتازيا جنساً [أدبياً]، وخاصة الفيلسوف (ألان شارفر مِجان) Alain Chareyre ـ Méjan الذي يرفض الوقوع في مطب تعريف الفانتازي، فهو يتعامل معه كـ«واقعة جمالية»، كإحساس قريب من المنفر. وهناك كثيرون يجعلون بداية الفانتازيا مع أبولي[1] Apulée وكتابه التحولات Métamorphoses، وآخرون مع غرائب القرون الوسطى. لكن معظم المنظّرين يعتقدون كمسلّمة أن الأدب الفانتازي بدأ في القرن الثامن عشر، واستمر خلال القرن التاسع عشر؛ حيث بلغ عصره الذهبي، ووصل إلى القرن

---

(1) أو لوسيوس أبوليوس تيزيوس (Lucius Apuleius Theseus v. 125 ـ ,v. 200) كاتب وفيلسوف روماني، درس الأدب في قرطاجة والفلسفة في أثينا والقانون في روما. وضع روايته التحولات أو الحمار الذهبي في 11 كتاب. وفيها تحول الشخصية الرئيسية، لوسيوس، إلى حمار عن طريق سحر عارض، وبعد حوادث عرضية عديدة استعادت شكلها البشري بفضل كاهنة الإلهة المصرية إيزيس التي أطعمته الزهور. المترجم

العشرين. ثمة ثلاث مقاربات نقدية للفانتازيا تسيطر على تحليلات هذا الجنس، الأولى تاريخية (بيير جورج كاستكس Georges Castex ـ Pierre) والثانية سيماتية (روجي كايوا Roger Caillois ولوي فاكس Louis Vax)، والأخيرة بنيوية (تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov).

أ- المقاربة التاريخية

يقدم المنظِّر كاستكس في كتابه الحكاية الفانتازية في فرنسا منذ (نوديه) وحتى (موباسان) (1951) le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant، تعريفاً للفانتازيا على أنها أسلوب ظهر في سياق ثقافي «أنواري illuministe»، مؤمن بالإخفائية occultiste كارتكاس تجاه العقلانية والوضعية السائدة حينئذ. و«تُعرَّف الحكاية الفانتازية في فرنسا كجنس مستقل منذ حوالي 1830، تحت تأثير هوفمان Hoffmann [...] والفارق بين الفانتازيا والغرائبي merveilleux التقليدي: يتصف الفانتازي بإقحام غير متوقع لحدث غامض mystère في الحياة الواقعية؛ وهو بشكل عام متعلق بحالات مَرَضية للوعي، الذي يسقط أمامه، في ظواهر كابوسية أو هذيانية، صوراً لهواجسه ومخاوفه». يميز كاستكس بين فترتين: الأولى بين 1830 ـ 1850، التي تمثل في نظره العصر الذهبي للفانتازيا، والثانية بين 1850 ـ 1890، التي شهدت تراجع هذا الجنس.

ب ـ المقاربة السيماتية

أما روجي كايوا في كتابه «في قلب الفانتازي Au cœur du fantastique (1965)»، وكذلك في «صور، صور...: محاولة في دور وقدرات التخيل Images, Images... : Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination (1966)»، فهو يرى أن «الفانتازي يبدي [...] صدمة، تمزقاً، مفاجأة غير مألوفة، تكاد لا تُحتمل في العالَم الواقعي». ويعرِّف الفانتازي من خلال تعارضه مع الغرائبي حيث لا يكون الخارق للطبيعة على قطيعة مع الواقع. يطرح مقاربة سيماتية من خلال وصفه العناصر المكوِّنة للفانتازيا (كائنات فوق طبيعية، أزمنة، أمكنة، إلخ) وتأثيرات هذه البواعث الفانتازية على الأشخاص، مثل السر المخيف mysterium tremendum (القلق، الخوف، النفور، الكرب)، أو الخلاب fascinans (الفتنة، الإغواء، إلخ). يرى أن الفانتازي قد ولد من التقاطع بين الفرد والعالم، ومن الصلة بين العمل والقارئ ضمن علاقة تماه، وبُعَد يبحث هذا الأخير فيه عن القشعريرة كما البطل.

وعلى خطا (كايوا) هناك (لوي فاكس)، الذي يعتقد بأن «الحكاية الفانتازية [...] تريد أن تقدم لنا، نحن سكان العالم الواقعي الذي نحن فيه، أناساً مثلنا، فجأة في مواجهة الغامض»، ويتكلم عن التعبيرية الفانتازية في كتاب الفن والأدب الفانتازيان l'Art et la littérature

fantastiques (1963) وكتاب غواية الغريب la Séduction de l'étrange (1965). فيقول: «على الفانتازي، كي يفرض نفسه، ليس فقط أن يقتحم بغتةً الواقعي، بل يجب على الواقعي أيضا أن يمد له يديه، ويرضى بإغوائه».

ج ـ المقاربة البنيوية

في كتابه مدخل إلى الأدب الفانتازي[1] (1970) يعرّف (تودوروف) الفانتازي على أنه «تردد يشعر به كائن لا يعرف إلا القوانين الطبيعية، في مواجهة حدث يبدو خارقا للطبيعة». يطرح تودوروف تحليلاً بنيوياً يأخذ بالحسبان ظواهر تدار عن طريق منظومة معينة ـ «ما يعني أن هناك صلات ضرورية لازمة، وليست اعتباطية بين الأقسام المكوِّنة لهذا النص» ـ، عن طريق عدد محدود من الوحدات، وقواعد تنسيق هذه الوحدات، من خلال تحليل البنية التركيبية syntaxique، على حساب السيماتي [الدلالي]. وهناك برأيه ثلاثة شروط ضرورية للفانتازي: «الفانتازي يقوم بشكل أساسي على تردد القارئ ـ قارئ يتماهى بالشخصية الرئيسية ـ بخصوص طبيعة الحدث الغريب»؛ هذا التردد قد تحس به الشخصية، وبذلك يمكن للقارئ أن يتوحّد بها؛ وعلى القارئ أيضا أن يرفض كل تأويل ترميزي [أليغوري] أو شاعري.

د ـ مقاربات أخرى

في النقد المعاصر، ترى (إيرن بسيير Irène Bessière) في كتابها: الحكاية الفانتازية. شاعرية الغامض le Récit fantastique. La poétique de l' incertain (1974) أن الفانتازيا «تتلاعب بالواقع من حيث أنها تماهي بين الفريد وتمزّق الهوية، وبين تبدّي الشاذ وتبدي عدم التجانس، وهو يرى منظماً دوماً، وحاملاً لمنطق سرّي أو مجهول».

ويرى (تشارل غريفل Charles Grivel) في كتابه: الفانتازيا ـ الخيال Fantastique - fiction (1992) أن «الفانتازيا هي منتهى نقاط علام. وأدعو فانتازي ما يجعلنا لن نتمكن بعد من القول: على غرار comme. هناك حيث يتوارى المعنى. والفانتازي يشير إلى أن هذا يستطيع أن ينكر، وكيف et comment»؟

(1) صدرت ترجمته بعنوان «مدخل إلى الأدب العجائبي»، وقام بها الصديق بوعلام. دار شرقيات. القاهرة. 1994. وآثرنا التعريب بسبب الالتباس الذي يجده القارئ في كثير من الكتب والمقالات بين الفانتازي والـ merveilleux أو الغرائبي، وغالباً ما يتبادل المصطلحان كلمتي «غرائبي» و«عجائبي» في ترجمة هذين المصطلحين، لذلك نفضل تعريب «الفانتازيا» بوصفها جنساً أدبياً. المترجم

وأخيراً كتب (روجي بوزيتو Roger Bozzetto) في كتابه: (مناطق الفانتازيا Territoires des fantastiques 1998) أن «النص الفانتازي ينشئ نمطاً خاصاً للعلاقة مع العالم، ويجعله ملموساً. وظاهراً عن طريق وجود أشياء وأحداث و/أو حالات اعتيادية في العالم المتمثَّل، ومعها يبني مقلدات (لغوية وأيقونية) تتذرع بالبداهة، لكن الترابط المنطقي للعالم الاختباري «Empirique»، رغم استدعائه، يكون فيها خاضعاً للوجود المفترض لقوانين أخرى. وهذه تظل مكتّنفة بالأسرار، وبالتالي تبعث على القلق، لأن النص لا يسمح أبداً بالولوج إليها».

3. تاريخ الأدب الفانتازي

ظهر الأدب الفانتازي في نهاية القرن الثامن عشر في أوروبا، بفضل سياق ثقافي جديد؛ حيث فرض العلم نفسه في الإحساس بالعالم وفي تمثُّله. وولدت الفانتازيا من توتر بين الواقع، الذي يفيد كإطار للقص، والظواهر، التي لا يفسرها العلم. إنه يقع على الحدود بين العقلاني وغير العقلاني، بين الواقعي والمتخيل. إن القرابة بين العالم الموصوف وعالم القارئ تبعث على الرعب.

أ. الرواية الإنكليزية (القوطية [السوداء] Gothique): إرهاص للفانتازيا

حصلت القطيعة الأولى مع ظهور الرواية القوطية، التي سيطرت في الأدب الشعبي الإنكليزي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. وفي تلك الفترة ظهر تذوق معين لجمالية الموت وأطلال الماضي. وتطلّبَ الأدب القوطي المعمارَ (القصر، الدير، الكنيسة، الزنزانة، مدفن قبو الكنيسة)، مناخاً أسود وشخصيات نمطية بشكل خاص (شابة شجاعة، وشخصية ذكرية سيئة). وافتتح هوراس والبل Horace Walpole هذا الجنس عام 1764 برواية (قصر أوترانت le Château d'Otrante)، التي تطرح تيماته الرئيسة. غير أن أعمال (آن رادكليف Ann Radcliffe)، وخاصة (خفايا أودولف les Mystères d'Udolphe) (1794) هي التي بقيت أكثر شهرة. فرض ماثيو غرغوري لويس Matthew Gregory Lewis نفسه كخلَف جدير له مع (رواية الراهب le Moine) (1796).

في هذه الروايات يبدو اللجوءُ إلى الرعب إجراءً يهدف إلى إظهار المستغرَب [ما لا يصدَّق]، لكن فصلاً أخيراً يضيء السر بشكل عام. والعودة إلى الواقع تغيب تحديداً في الفانتازيا بالمعنى الدقيق؛ حيث تبقى الشخصيات والقارئ منهمكين بالتفسير، وموزعين بين الظواهر الخارقة للطبيعة ومجال العقل.

ب ـ العصر الذهبي للفانتازيا

الفانتازيا الفرنسية

ازدهرت الفانتازيا الفرنسية في الحقبة الرومانتيكية. ومن الغريب أن اثنتين من أوائل الروايات القوطية في اللغة الفرنسية أتتا من كتّاب أجانب، فاتيك Vathek (1786) لوليم بكفورد William Beckford والمخطوط الذي عثر عليه في سرقسطة Manuscrit trouvé à Saragosse (1804 ـ 1805) لجان بوتوكي Jan Potocki. لقد تأثر المؤلفون الفرنسيون كثيراً بالأدب الألماني، وخاصة أشيم فون أرنيم Achim von Arnim (إيزابل المصرية Isabelle d'Égypte، 1811)، وهوفمان E. T. A. Hoffmann (إكسير الشيطان les Élixirs du diable، 1816؛ والقط مور le Chat Murr، 1822)، مكتشفين أن الغرابة والرعب يمكن أن يخدما تماماً كحامل لخلق رومانتيكي.

وهكذا قدم شارل نوديه شهرةً للفانتازيا الفرنسية من خلال قصص موجهة أحياناً نحو الحلم (تريلبي أو عفريت أرجيل Trilby ou le Lutin d'Argail، 1822؛ الجنية المقطّعة la Fée aux miettes 1832)، وحيناً نحو الجنون (سمارا أو شياطين الليل Smarra ou les Démons de la nuit، 1821). وبروسبر ميرمه Prosper Mérimée (فينوس الجزيرة، 1837)، وجيرار دي نيرفال Gérard de Nerval (بنات النار، 1854)، وتيوفيل غوتييه Théophile Gautier (قصة المومياء، 1858) واقتحموا كذلك هذا الجنس من خلال مواربة الحكايات والقصص. قصورٌ مسكونة بالأرواح، مواثيق مع الشيطان، لعنات من كل نوع تشكل ذخيرة لمواضيع مثيرة، وتغذت واستُخدمت من عدد من الكتاب المعاصرين.

العلم والفانتازيا

أخذت الفانتازيا زخماً جديداً مع الأمريكي (إدغار ألان بو)، الذي ترجم له (شارل بودلير) قصص غير عادية، خلال عقد الخمسينيات من القرن التاسع عشر، وكانت هذه القصص ـ وهي تستلهم الرواية القوطية الإنكليزية ـ منغمسةً في مناخ داكن ومظلم ومتابعة لإدغار آلان بو تغذت قصص النصف الثاني من القرن التاسع عشر من التقدم الحاصل في الأمراض النفسية، ومن الأبحاث ماوراء النفسية والفراديس الاصطناعية.

وفي الحقيقة تجدد هذا الجنس، في سبعينيات القرن التاسع عشر، عن طريق ميادين جديدة للبحث العلمي مثل الأمراض النفسية، والاهتمام بالأمراض العقلية والتنويم والمغناطيسية، والاكتشافات المتعلقة بالكهرباء وانتشار الضوء، وكذلك الملاحظات بخصوص ملامح للحياة في الكواكب البعيدة. وبهذا الصدد فقد لعبت قصة (هورلا le Horla (1887) لغي دو موباسان Maupassant) دوراً كبيراً، وهي تضع في المشهد راوياً هو ضحية الجنون.

وعلى هذا المنوال توضح قصة (الحالة الغريبة) للدكتور جكل والسيد هايد (1886) تأثر روبيرت لويس ستيفنسون بالاستلاب وبالازدواجية. أما قصص جول باربي دورفيلي Jules Barbey d'Aurevilly: (الشيطانيون Diaboliques، 1874)، وقصص أوغست فيليه دوليل آدم Auguste Villiers de L'Isle ـ Adam: (حكايات فظة Contes cruels، 1883)، وقصص جوريس كارل هويسمان Huysmans: (هناك Là ـ bas، 1891)، فهي تدل على جاذبية معينة نحو المصائب والمرض والشيطانية. وعلى صعيد آخر تجد حكايات مصاصي الدماء والأشباح أسيادها المعترف بهم في شخص جوزيف شيريدان لوفانو Joseph Sheridan Le Fanu في قصص (كاميلا Camilla، 1872) وبرام ستوكر Bram Stoker (دراكيولا Dracula، 1897)، وفي قصص هنري جيمس Henry James (دورة اللولب Tour d'écrou، 1898).

ت ـ الفانتازيا في القرن العشرين

استمرت الفانتازيا في القرن العشرين، وإن كان ذلك بشكل متفرق. والتفت (فرانز كافكا) في بداياته صوب هذا الجنس، وبالتحديد في قصته (المسخ Métamorphose) (1915) التي تروي قصة رجل تحول إلى حشرة. أما (هوارد فيليب لوفكرافت Lovecraft)، المنافس الكبير لإدغار آلان بو، فهو مؤلف نحو ستين قصة فانتازية، منها: (نداء كتولهو l'Appel de Cthulhu) (1928)، و(في مهوى الزمن Dans l'abîme du temps)(1936). ونجد في أعمال جان ري Jean Ray أسطورة رعب هي (آخر حكايات كانتربوري les Derniers Contes de Canterbury، 1944).

وشهد أدب أمريكا اللاتينية ثلاثة وجوه رائدة للقصة الفانتازية. فقد عَرَفَ (خورخيه لويس بورخيس Jorge Luis Borges) شهرة مع كتابي (خيالات Fictions (1941) والألف l'Aleph (1949)) اللذين أدرجاه ضمن تفكير ميتافيزيقي. أما مواطنه وصديقه (أدولفو بيوي كاساريس Adolfo Bioy Casares) فهو مؤلف الرواية الشهيرة (إبداع مورل l'Invention de Morel) (1940) و(أنطولوجيا الأدب الفانتازي) الذي وضعه بالاشتراك مع زوجته (سيلفينا أوكامبو Silvina Ocampo) و(بورخيس). أخيراً القصاص الموهوب (خوليو كورتازار Julio Cortázar) الذي تمزج قصصه القلق والواقع اليومي بمهارة (الرواد التلقائيون للطريق الكوني les Autonautes de la cosmoroute، 1984).

عن:

Microsoft ® Encarta ® 2007. © 1993 ـ 2006 Microsoft Corporation. Tous droits reserve. ■

في سبيل تعريف لأدب الخيال العلمي

حاك غوامار Jaques Goimard

ت. د. إياس حسن

يعنى بتعريف الخيال العلمي ثلاثةُ أنماط رئيسة من المستخدمين: 1- أولئك الذين لا يعرفون ما هو ويرجعون إلى التعريفات المعجمية؛ 2- هواة هـذا الجنس الأدبي، الـذين يكتبون ويقرؤون تعريفات مادحة définitions-éloges؛ 3- المؤرخـون والمنظـرون لهـذا الجنس، وهـم نـوع مـن الطليعة المجاهدة التي تواجه بشكل دائم إشكالية التعريـف، والجاهزة دوما لتنصب له كميناً على امتداد مسيره الغامض في غابة التناقضات.

وتقرن تعريفات المعاجم بين ثلاثة تعابير:

1- المعرَّف le défini (وهنا كلمة الخيال-العلمي).

2- المعرِّف définissant، وهو بشكل عام جملة محملة إلى حد ما بنعـوت وبظـروف [أحوال] تمثل مقداراً من الخصائص المحتواة في التعريف.

3- علاقة تكافؤ بين المعرَّف والمعرِّف. هنا تبدأ التشويشات بسبب أن المعـاجم، كما الكلمات المتقاطعة، غالبـاً مـا تكتفـي بعلاقـات شبه التكـافؤ de quasi-équivalence الـتي تأخذ بالحسبان ألعاب الكلمات (الكلمات المتقاطعة) وبالاعتبارات الاشتقاقية (المعـاجم) بامتلاكها على الأقل ميزة أن توقظ اهتمام الـذين ليسوا علـى علـم بـه، وأن تـسهّل انـدماج التصورات الحديثة في الثقافة الأساس.

إن التعريفـات الـتي يقـدمها الهـواة (أو نـوع مـن الهـواة الملقـبين بالمتحمـسين fans) موسومة بشغف مشترك تجاه هذا الجنس، شغف يودّون بسطه علـى غـير المبـالين، وعلـى الخصوم الحقيقيين أو المفترضين للخيال العلمي. ومن جهة أخرى، يمتلـك الهـواة ثقافـةً،

وفي أفضل الحالات كفاءةً حقيقيتين، تسمحان لهم باستشفاف انتماء كتاب أو فيلم إلى صف أعمال الخيال العلمي، و(إذا أمكن القول) بأن لا يستغربوا من دهشتهم. بإمكانهم كذلك أن يستشفّوا هذا الحكم أو ذاك كإعلان عن خصيصة للخيال العلمي، حتى لو وضعها التشديد، في لائحة خصائص الجنس، على الأكثر استساغة وأحياناً المعبِّرة بشكل أكثر سذاجة، (الخيال العلمي عقلاني أيضا كالعلم، فهو يتنبأ بالمستقبل تماماً كما الاستشراف، إلخ). وأخيراً فهم يستطيعون اعتماد موقف شخصي بخصوص الأجناس الثانوية sous-genres المتنافسة، وبخصوص المدارس التي تجدد بشكل دوري الاهتمام بالخيال العلمي. إنهم حوض توليد المؤلفين والمتخصصين[1].

ولا يحتاج المؤلفون إلى أن يقدموا التعريفات. وبقي "المتخصصون" (المؤرخون، المنظرون). وإلى هؤلاء يعود تحليل الأعمال والنماذج، وعليهم أن يستخلصوا منها قوائم بالخصائص المميزة أو المخالفة، وأن يسبروا حدود المجموعات أو المجموعات الثانوية التي صيغت بهذا الشكل، ويطرحوا تصنيفات ونظريات موحِّدة، إلخ. وهناك عملٌ يحتاج إلى التفرغ الكامل أمام أجيال الباحثين: فقد شغل تصنيفُ الكائنات الحية علماءَ الطبيعة على امتداد القرن (الثامن عشر) قبل أن يتم اكتشاف المبدأ الأساس؛ وبعد ذلك أصبح التصنيف شيئاً فشيئاً علماً بالتفاصيل، مع أن البيولوجيا، في اندفاعها، كانت تصوغ في سنوات عدة نظرية التطور ومبدأ وحدة الكائن الحي.

غير أن جهد علماء البيولوجيا على امتداد القرون، يجب ألاّ يحبط، بسبب نجاحه المتأخر، أولئك الذين يحاولون اليوم طرح مشكلات مماثلة دون توفر عددٍ مماثل من الباحثين ومدةٍ مماثلة من الزمن. لنتذكر لينه[2] الذي طرح في منتصف القرن الثامن عشر

(1) ظهرت هذه الوظيفة في الولايات المتحدة وبريطانيا خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين، وفي فرنسا خلال الخمسينيات. وقد ركزت مجلة فيكشن Fiction ولفترة طويلة، على المعلومات والمساجلات حول هذه التيمة. ونجد توليفاً رائعاً في مقدمة سيرج لامان Lahman في أنطولوجيا Escales sur l'horizon (Fleuve Noir).

(2) Linné (كارل فون لينه أو لينيوس. 1707-1778). طبيب وعالم نبات سويدي وضع مجموعة المصطلحات التي تشير إلى الكائنات الحية كافة باستخدام اسمين من اللغة اللاتينية يدلان على النوع وعلى الجنس، مازالت صالحة حتى الآن. وسع عام 1735 تصنيفاً للنباتات يعتمد على اللواقح. وتم التخلي عنه فيما بعد لصالح طريقة جسيو Jussieu (Antoine Laurent) (1748-1836). وهو عالم نبات فرنسي، ابن أخ برنار جسيو، خلفه في وظيفة قيّم على حديقة النبات الملكية، وتابع=

ـ في منتصف المسافةـ قرينةً لتصنيف النباتات لم تكن الأفضل، لكنه سمح لمن أتى بعده، بعشرين أو ثلاثين سنة، أن يجدوا الأفضل وهم يقاربون الواقع عن كثب. لقد عثرت الفانتازيا fantastique على ما يمكن أن يعادل لينه، في شخص تزفيتان تودوروف[1] الذي بنى تعريفاً فائقاً لهذا الجنس، وهو يرفض أسلافه "الشرعيين" (كاستِكس Castex، فاكس Vax، كايوا[2] Caillois) قبل أن يحرّض معادين لتودورف، والذين نجح رفضُهم بمقدار ما كان كتابُه شديدَ الوضوح؛ وهناك أيضاً بالنسبة للفانتازيا من يقوم مقام جسيو وكاندول، فهم موجودون بيننا، ويسهل التعرف إلى بعض منهم، وإن لم ينتجوا عملهم الكبير إلى الآن.

وفيما يتعلق بالخيال العلمي فهو ما زال، من حيث الأساس، وقفاً على بلاغة المديح والجدال. وقادت تحفظات المؤسسة الجامعية الفرنسية، في معارضتها له، مشاركاتِ باحثين شديدي النشاط للعمل خصوصاً على الفانتازيا[3]. لكن جبهة البحث في الفانتازيا كانت قد لامست الخيال العلمي (نفكر تحديدا بعمل روجي بوزيتو Roger Bozzetto) ويمكننا أن نقدر أن الحملة، عندما تنطلق، ستمضي بشكل أسرع مما كان سيحضّر له [معادلو] لينه وجسيو وكاندول في الفانتازيا.

=منهجه في التصنيف (المنهج الطبيعي). وطبع بدءاً من عام 1763 تصنيفه بوضع الكائنات ضمن عائلات معتمداً على الخصائص الثابتة والمتغيرة.

أما كاندول (Augustin Pyrame de) Candolle (1778-1841). فهو عالم نبات سويسري، وضع تصنيفاً عام 1817مستنداً على جسيو، واعتمد فقط على الصفات الشكلية. أما الطريقة المتبعة حالياً فهي أكثر تعقيداً، وتقوم على العلاقات التطورية بين الأنواع. المترجم

(1) Introduction a la littérature fantastique, Seuil, 1970.

وقد صدرت ترجمته إلى العربية تحت عنوان: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات. القاهرة 1994. المترجم

(2) بخصوص مساهماتهم المقصودة هنا، راجع موضوع "الأدب الفانتازي [العجائبي]" في هذا الملف. المترجم

(3) إن مثال الـ CERLI (مركز الدراسات والأبحاث حول الأدب المتخيل) مفيد جدا. من سيكتب قصته؟

وهكذا فإن التعريف، بمجرد ما يتنقّى، يبدو كشقيق توأم للتصنيف. لنشدد بهذا الصدد على أن غرض التصنيفات الأدبية والفنية هو ترتيب، ليس الأعمال (إذ يحق للمؤلفين دوماً «مزج» الأجناس)، بل خصائص الأعمال. وهذا يطرح عدة فصائل من العمليات المتعاقبة.

1. وضع قائمة بخصائص الأعمال

ولتكن مجموعة الأعمال أ، ب، ج، د، هـ ... والتي أظهر لنا وصفُها مجموعة الخصائص: ألف، باء، جيم، دال، هاء. أن عدد الأعمال المدروسة متبدل: لقد وُضِعت نظرية التراجيديا - بما فيها تعريفها- بناء على نموذج وحيد تقريباً من قبل أرسطو (أوديب الملك) وهيجل (أنتيجون)؛ ويستخدم تودوروف نحو عشرين نموذجاً، ويضيف إليها - من أجل التحديد الدقيق للفانتازيا كما يتصورها - عدداً معيناً من النماذج المضادة[1].

والمعارضون لتودوروف - وهم يرون أن مدونته شديدة الحصرية - رفضوا نظريته بمساعدة نماذج من خارج مدونته. فالأنطولوجيات الجامعية للنصوص النقدية تقدم منها أكثر بكثير (بشكل عام حول الرواية، الشعر، التراجيديا، الكوميديا، إلخ)، إنما المدونة المثالية هي كامل الأعمال التي يمكن الوصول إليها (32 بالنسبة للتراجيديا الإغريقية، نحو 1000 بالنسبة للتراجيديا في الفترة الإليزابيثية، عدة آلاف بالنسبة للتراجيديا الإسبانية في القرن الذهبي[2]): نمط مثالي ومن البدهي أنه متعذر التنفيذ، ويمكن أن تحل محله عينة معقولة، ما يفترض دراسات مسبقة.

فيما يتعلق بالخصائص، يحصي تودوروف ما يزيد قليلاً عن ثلاثين منها في نحو عشرة فصول.

وحصل لنا أن رتبنا في بطاقات عملاً قديماً إلى حد ما حول الميلودراما[3]، وقد استخلصنا منه 75 خصيصة لهذا الجنس، تختلط فيها الفئات كافة. يجب الاعتراف أيضاً بأن نهجنا، الاختباري «Empirique» البحت، لم يكن يتوفر على الواقي الذي يشكله سَنَدٌ نظري بنّاء (مثلما كان علم اللغة بالنسبة لتودوروف)، وقد ضمنّاه طروحات متناقضة، منذ أن ظهرت في مصدرنا.

---

(1) يظهر الخيال العلمي، الذي تقدمه مجموعة شيكلي Sheckley، مصنفا بسبب ذلك بين دائرة الغرائبي.

(2) فترة الذروة للتاج الإسباني بين 1525-1660.المترجم.

(3) Paul Ginisty, Le Melodrame, Paris 1911.

2- ترتيب الخصائص

يجب إذن أن تعاد دراسة المدونة لكشف التناقضات وتبديد سوء الفهم؛ وبعد ذلك ستكون الخصائص بعد إعادة صياغتها مرتبة تبعاً للتواترات المتناقصة، فالأكثر صياغة في الغالب تكون ذات الحظ الأوفر للظهور في التعريف النهائي.

هناك في الحقيقة، وباستقلال عن روح المنظومة، جمالية للتعريف: كل مفهوم مدروس بنجاح يجب أن يكون من الممكن تحديده بجملة واحدة، حتى لو أُثقِل بتضمينات بمقدار ما وضع أرسطو منها في تعريفه ـ المشهور جداً!ـ للتراجيديا. هذا الإيجاز يفترض منطلقين:

أ) التخلي عن بعض الخصائص الثانوية، ربما تُطرَح من الخصائص التي كان سيتم الاحتفاظ بها، وذلك لجعل الجملة سهلة الحفظ- لنحصل منها، بالمحصلة، على قول مأثور ينقش على الرخام و[يصلح للطباعة].

ب) إظهار علاقات كانت صامتة سابقاً، ويجب، في طور معين، أن تصاغ.

يمكن الاعتقاد أنه في هذه الحالة، يصبح من المتعذر تجنب تناول الدراسة مع إضافة الخصائص... ضاد، ظاء، غين، التي خمن الباحث وجودها مؤخراً، إلى الخصائص ألف، باء، جيم، دال، التي اعتُمِدت في البداية. لكن الرياضيات التطبيقية، إذا ما لجأنا إليها، تسمح بدراسة "التجميعات عديدة الأطروحات "groupements polythétique" التي تقرن الأعمال الرسمية [الشرعية] بأعمال أخرى تكون فيها الخصيصةُ الرئيسة (المعطاة بالتعريف) غائبةً بوضوح وببساطة. تلكم حالة خصوصية إلى حد ما. وهي ليست الوحيدة. إنها تدعونا للحذر: التعريف ليس قانوناً فيزيائياً، يطبَّق على جميع العناصر في مجموعة، وعليها فقط؛ إنه باقة مقطوفة بيد ماهرة إلى هذا الحد أو ذاك من قلب دغلٍ ملتبس إلى هذا الحد أو ذاك.

3- وظيفة التعريف

للتعريف إذن مهمة أن يكون شعبياً، بمعنى جمالي تسويقي في آن واحد: ما يُتصوَّر جيداً يُعلن بوضوح، وما يعلن بوضوح يصيب بشكل أفضل الهدف في مركزه (ولو متعدد الأطروحات polythétique). ومن الزاوية المعرفية، ليس للتعريف بالمعنى الدقيق قيمة الحقيقة de vérité، بل قيمة الاستخلاص de résumé (من مجموعة من الطروحات يمكن تبيانها).

ومع ذلك لا يجوز أن يكون التعريف مشوشاً. فهو ينجم عن تصنيف جيد ويستطيع أن يحرض على نظريات جيدة؛ وهو بتوضعه في مفترق استراتيجي، يستطيع بنفسه فقط – وهذا نادر– أن يبلور النظريات.

• • •

لن نتناول ثانية هنا المشكلة من أساسها. وسنغفل عن تقديم تعريفات الماضي للقارئ الحالي، التي قد يكفي وصلها طرفاً بطرف لملء حجم هائل. من بين هذه التعريفات، فإنني لا أحتسب إلا التي أنتجتها بنفسي، وخصوصاً من الأخير، المنشور في الطبعة الأحدث من موسوعة يونيفيرساليس[1] Encyclopoedia Universalis.

حاولنا أن نحتفظ فيه بتسمية الخيال العلمي للقصص الخيالية التي تقرن بين الخصيصتين التاليتين: 1- أثر غير مألوف extraordinaire يسبب عند القارئ/المشاهد اندهاشاً شديداً، هو مصدر قلق أو نشوة، لكن يدل قبل كل شيء على هزيمة أشكال يقين منجزة موروثة من التقاليد؛ 2- أثر تأسيس أو إعادة إحياء للمحتمل الواقعي، الذي اختل عند القارئ بصدمته بغير المألوف، يؤمّن له عنفاً أعظمياً من خلال إعداده المسبق، أو من خلال مصاحبته في ارتداداته على انسجام العالم الاختباري، الذي تؤمنه حتى هنا مجموعة غير منتظمة إلى حد ما من القوانين الفيزيائية، ومن القواعد الاجتماعية، ومن الضوابط الثقافية، ومن الصنيعات التكنولوجية؛ وفي نهاية هذه العملية سيكون نظام العالم قد أطيح به (بشكل تدريجي كما في نظرية أحجار الدومينو، أو دفعة واحدة) أو أُجبر على إعادة التركيب بشكل آخر من أجل أخذ الواقع الجديد بعين الاعتبار.

إنه تعريف طويل بالفعل، ولا يبدو شديد الصعوبة على التبسيط. وهذا هو الهدف الذي سنهتم به هنا، دون أن يكون عندنا أمل بملاحقته هذه المرة حتى في معاقله الأخيرة.

لنلاحظ بدايةً أن الصدمة مما هو غير مألوف مشتركة بين الخيال العلمي وبين الفانتازيا (وبشكل أكثر تعميماً بين الأجناس كافة التي تستخدم التأثير الغرائبي effet de merveilleux). أما إعادة بناء المحتمل [الواقعي] وتكييف نظام العالم مع الواقع الجديد؛ فهما أكثر خصوصية للخيال العلمي وحده ("الخيال العلمي هو فانتازيا ذات مسامير [أكثر إحكاماً]"، كما يقول ببساطة تيري براتشِت Prachett). ويمكن إذن الاعتقاد أننا أمام

---

(1) كاتب هذا البحث، غوامار، هو الذي حرر مادة "الخيال العلمي" في موسوعة يونيفيرساليس، 1997. المترجم

تعريف per genus et differentiam specificam (عن طريق جنس، هو الأكثر قرباً، واختلاف مما يميز النوع)، كما يقول الأرسطيون. يبدو أن هذه السمة تعلن تفرّعاً يقود إلى أجناس أخرى، إلى أنواع أخرى، إلخ. لكن لنحتفظ برأينا حول هذه النقطة، والذي قد يكون جريئاً حتى الآن.

لنلاحظ بعد ذلك أن عنصري هذا التعريف متضادان: المحتمل يتراجع في المرحلة الأولى، وبعد ذلك يتقدم ثانية، وهو يستعير طرقاً جديدة. من هذا المنظور نكون قريبين جداً من عيب إضافي، يوشك تعريف الخيال العلمي أن يذوب في تعريف أكثر عمومية للقصة récit.

ما هو الحدث البوليسي الكلاسيكي؟ جريمة، هي في وقت واحد صادمة وغامضة، وتحرٍّ ناجح يحل السر الغامض، ويحضّر لعودة النظام الاجتماعي معدَّلاً بالاختفاء المزدوج للضحية وللقاتل.

ما هي التراجيديا الإغريقية، أوديب الملك أو أنتيجون؟ جريمة وعقوبة، وهذه مسبوقة أو غير مسبوقة بتحقيق ومحاكمة.

ما هي الكوميديا الكبرى على طريقة طرطوف؟ جريرة مضاعفة (مهرج وقور auguste مغفل، هي أورغون، يعرِّض للخطر زوجاً من العشاق تحت تأثير بهلوان خبيث منافق clown blanc، يتلاعب به، هو طرطوف)، يتبعها عقاب مضاعف (المهرج الوقور وقد خاب أمله يرضى بقران العاشقين، والبهلوان الخبيث، وقد افتضح أمره، يُرسَل إلى السجن). ويمكن الإكثار من الأمثلة.

ليس إذن وجود حركتين متعاكستين هو الذي يجب أن يلفت انتباهنا، إنما طبيعة هاتين الحركتين: فقدٌ مفاجئ للمرجَّح[1] vraisemblance، وإعادة بناء بعد الزلزال لمعقولية نفترض أنها قادرة على المقاومة في الهزة القادمة. فالعالم الاختباري "Empirique"، بصفته نقطة البدء لجميع التحولات، يخلي المكان لسلسلة من العوالم المتخيَّلة من الدرجة الأولى (تنويع واحد)، ومن الدرجة الثانية (تنويعان)، إلخ. وإذا ما

(1) هذه هي الكلمة التي استخدمها أرسطو. يفضل كوليريدج Coleridge أن يقول بأن القارئ يقبل أن "يعلّق طوعاً عدم تصديقه" كي يتذوق بشكل أفضل متعة النص. وهذا يشير إلى تواطؤ بين القارئ (الذي ليس فقط المهرج الوقور الأحمق auguste) والمؤلف (الذي ليس فقط المهرج الخبيث المنافق clown blanc).

وُجدت قلة من القصص تقدم أكثر من تنوعين، فإن بعض الروايات الطويلة يستخدم منها الآلاف، وهي تحيل قراءها الولعين بالشروحات إلى ملاحق مطوّلة.

بهذا الشكل يرتبط تعريف الخيال العلمي بهذا القسم من الخطاب الذي أسمته البلاغة القديمة توصيفاً [واقعياً] description. والتوصيف بمقدار ما يكون طويلاً وصعبَ التفسير، يمارس الخديعة بخصوص قيم الحقيقة المقبولة في العالم الاختباري، ويكاد دوماً يبعث في القارئ مللاً يدفع إلى النوم، إلا إذا كانت مهارة النص في إنتاج تموجات ondoyances ملونة تصادف لدى القارئ عُصاباً استحواذياً قديماً يدفعه إلى البحث عن انسجامات في الشاذ. وباختصار، إن موقع المسامير هناك حيث نسي الكاتب تحديداً أن يضعها.

والخيال العلمي وقع في المطب، وعمل جهده للخروج منه في فترات مختلفة وبطرق متنوعة: توصيفاتٌ مسبقة للعالم التجريبي، معلومةٌ متأخرة، وحتى توضيح نهائي، ومعلومةٌ منتشرة في القصة يكشفها الحدث، إلخ. لكن فرصته التاريخية كانت في الاعتياد المتدرج الذي استلهمه الهواة عن طريق موضوعه، والذي انتهى إلى تشكيل عالم شبه اختباري - فيما خلا طارئ ثقافي، وقطع مفاجئ ممكن دوماً - وعالم يلتزم من الناحية التقليدية بـ «التعليق [الإرجاء] الطوعي للشك»، هو كونسرفاتوار [المحافظ على] المحتمل في مملكة الفانتازيا. ■

الخيال العلمي والخيال الجديد

فرانسيس برتلو

ت: عدنان محمود محمد

خلال العقود الأخيرة، وجد مصطلح الخيال العلمي la science ـ fiction، الذي وضعه هوغو جرنسباك Hugo Gernsback في عام 1929، نفسَه وقد استعيض عنه شيئاً فشيئاً بالاختصار خ.ع S.F، لأسباب تسهيلية طبعاً، وكذلك لأنه لم يعد يأخذ بالحسبان حقاً التوجّهات التي يتّبعها هذا الجنس، توجهات صار فيها العلم أقل تدخّلاً من ذي قبل. إن تطوّر فروع مثل الخيال النظري speculative ـ fiction والخيال السياسي politic ـ fiction والفانتازيا البطولية heroic ـ fantasy والفانتازيا fantasy، التي اجتمعت كلّها تحت اسم خ.ع، قد اتّخذت في الواقع، بدءاً من عقد الستينيات حجماً كبيراً؛ بحيث أنه وجب اختراع مصطلح جديد لوصف الأعمال التي تتنطّح لمقاربةٍ علمية: العلم الصرف hard science. وبالمقابل، لقد أمّن هذا التوسّع في الـ خ.ع إلى خارج الحدود التي رُسمت له صدًى أكثر فأكثر أهميةً في الحقل الأدبي المعاصر.

وظهر الخيال الجديد la nouvelle fiction في فرنسا ظهوراً مستقلاً في بداية عقد التسعينيات كردّة فعل على ميراث الواقعية الهائل، فقابله بقوةِ خطاب خيالي بالمعنى الأقوى للكلمة. وقد قال في هذا الصدد جان ـ لوك مورو Luc Moreau ـ Jean، وهو مكتشف ومخترع: «الخيال الجديد هو قبل كل شيء خيال فائق surfiction، وهو يندّد بقشرة الخيال الميتة التي تَحوَّل إليها كل ما يمكن أن نقوله عن الواقعي، بسبب تفاهة وسائل معرفتنا

وعدم مواءمة لغتنا. إنه يُميط اللثام عن الخيال غير المعروف للواقعي، وفي الوقت نفسه يعيد إطلاق البحث غير المتناهي عن المعنى[1].» مع الكتّاب السبعة الذين شكّل تناجهم أساسَ هذا التفكير – باتريك كارّيه Patrick Carré، وجورج ـ أوليفييه شاتورينو Georges ـ Olivier Chateareynaud، وفرانسوا كوبري François Coupry، وهوبير حدّاد Hubert Haddad، وجان ليفي Jean Lévi، ومارك بوتي Marc Petit وفريديريك تريستان Frédérick Tristan ـ لقد أنجز عملاً مؤسِّساً يجمع بين النظرية والمقابلات والخيالات (جان ـ لوك مورو، الخيال الجديد، كريتيريون، 1992). وبعد ذلك انضمّ ثلاثة كتّاب آخرون، هم أولاً جان ـ كلود بولوني Claude Bologne ـ Jean، ثم فرانسيس برتلو Francis Berthelot وسيلفان جوتي Sylvain Jouty ـ إلى هذه المجموعة التي تجسّد نشاطُها، بالإضافة إلى النصوص الفردية (روايات وقصص قصيرة ودراسات ومسرح وشعر)، بنشر عملين مشتركين: أخبار كينغ ـ كونغ الجديدة، زولما، 1994؛ وغداً، المومياءات!، روشيه، 1996 وعدة ظهورات شعبية (ندوة في كالاسييت، إسبانيا، عام 1998، وحلقة قراءات لـ الكلمات الناطقة في سينما المخرجين في باريس، 2001، إلخ).

مهما كان أصل الخيالَين مختلفاً، فإن بينهما وشائج قربى أكيدة، وقد أشار إليها بعض النقّاد، وهي تستحقّ أن تُعمَّق، مادامت تشكّل نقطة تماس بين عالَمين لم تقم بينهما حتى الآن إلا تبادلات محدودة.

تذكير تاريخي:

الخيال العلمي الموجود اليوم نتاج تراث هو في معظمه أنكلوساكسوني، وهذا التراث يعود إلى الرواية «الغوطية» المسمّاة أيضاً «الرواية السوداء»، والتي تُعدُّ روايةُ قصر Le château d'Otrante لهوراس فالبول Horace Valpole (1764) نصَّها المؤسِّس، وهي نقطة انطلاق تيار غرائبي fantastique كامل، من أشهر عناوينه: فاتيك Vathec لوليم بكفورد William Beckford (1786)، وأسرار أودولف Les Mystères d'Udolphe لآن رادكليف Ann Radclife (1794)، والراهب le moine لماتيو غريغوري ليويس Mattew Gregory

(1) Jean – Luc Moreau, Nouvelle donne, No 21, avril 2000, p.34

Lewis (1796)، وملموت، الرجل التائه، Melmoth, l'homme errant لشارل روبير ماروتان Charles Robert Marutin، وفيما بعد دراكولا Dracula، لبرام ستوكر Bram Stoker (1897)[1].

إذا كان إدغار آلان بو Edgar Alan Poe قد أوصل الغرائبي le fantastique إلى سدة المجد في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فإن عملين اثنين أتيا بعد ذلك ليُحدثا تحوّلاً في تلك السلسلة، أولهما هو فرانكنشتاين Frankenstein لماري شيلي Mary Shelley (1817)، والثاني هو الدكتور جيكل والسيد هايد Docteur Jekyll et Mister Hyde لروبرت لويس ستفنسن Robert Louis Stevenson (1886). وعلى الرغم من أن الكتابين مرتبطان ارتباطاً عادياً بالغرائبي، فإن لهما ارتباطاً بالخيال العلمي، على اعتبار أن صورة الطبيب و/أو العالم، تحل فيهما محل الكاهن، وأن الطبيعة الخارقة أقل ارتباطاً فيهما بالدين منها بالعلوم التجريبية ـ وإن كانت السيطرة عليها مفقودة. وهكذا استمر هذا التيار مع تطوّر الخيال العلمي الأنكلوساكسوني الذي وطّد دعائمه منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر هـ.ج.ولز H.G.Wells لكي يتشكّل بوصفه جنساً أدبياً في القرن العشرين. من البواكير (حتى 1926) إلى التبلور (1926 ـ 1936) إلى العصر الكلاسيكي (1950 ـ 1959)، ومن طفرة عقد الستينيات إلى انفجار عقد السبعينيات والثمانينيات[2]، والخيال العلمي يقدّم وجوهاً متنوّعة جداً بحسب قدرته على الانتماء إلى التقدّم التقني وإلى الإيديولوجيا المسيطرة، وكذلك بحسب طموحه الأدبي أيضاً.

هذه النقطة الأخيرة تستحق التأكيد لأنها أساس سوء تفاهمات عديدة. إذا كان الخيال العلمي في عقدي العشرينيات والثلاثينيات ينتمي إلى الجنس «الشعبي» بصورة رئيسة، فإن العقود التالية رأت ولادة فرع له يمكن أن يوصف بأنه «علمي»، حتى لو كان هذا المفهوم يختلف معناه بين العالم الأنكلوساكسوني عن معناه عندنا. لنقل بأنه قد أضيف إلى القيم

(1) حول هذه الفترة، يمكن مراجعة جيرار كلان (1986)، شبكات وتموّجات في الخيال العلمي، Trames et moires in Science — fiction، كتاب جماعي لكل من مارسيل تاون Marcel Thaon، جيرار كلان، جاك غوامار Jacques Goimard، باريس، دونو، 1986.

(2) من أجل اطلاع أوفى على هذا التسلسل الزمني، انظر فرانسيس فاليري (2000) جواز سفر إلى النجوم Passeport pour les étoiles، باريس غاليمار «فوليو خ.ع» 2000.

الأولية لرواية المغامرات - الإيقاع والابتكار والتشويق، والتي كانت تُكتب بأسلوب بسيط وتفكير سريع - وأحياناً قد حلّ محلّها تطلّبٌ على مستوى الفكر والبنية والكتابة. ولقد استأنف الفرعان تطوّرهما متفاعليَن، أحدهما مع الآخر.

فرض التيار التخيّلي imaginaire نفسَه في فرنسا مع رابليه Rabelais منذ أوائل القرن السادس عشر، لكي يصل إلى أوجِهِ في أواخر القرن السابع عشر مع حكايات الجنيات contes de fées عند بيرّو Perrault ومدام دولنوا Mme. D'Aulnoy، وقد تلا هذه الموجةَ في القرن الثامن عشر موجةٌ من الحكايات الشرقية المتأثّرة بحكايات ألف ليلة وليلة. وكما في البلدان الأنكلوساكسونية، رأت نهايةُ القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر مواجهةً بين الفكر الديني والفكر العلمي، تجلّت في المجال الأدبي بازدهار الأدبي الغرائبي وظهور الخيال العلمي.

تم تصوير الأدب الغرائبي الفرنسي بوساطة نصوص قصيرة نوعاً ما، أو حكايات أو قصص قصيرة مثل الميتة عشقاً la morte amoureuse (1845) أو آريا مارسيللا Aria Marcelle (1863) لتيوفيل غوتييه Théophile Gautier؛ وأوريليا Aurélia لجيرار دو نرفال Gérard de Nerval (1865)؛ وفيرا véra في الحكايات العنيفة Les contes cruels لفيلييه دوليسل - آدم Villiers de Lisle - Adam؛ والهورلا le Horla لموباسان Maupassant (1887). ومن المؤكّد أنها أقرب إلى عالم (بو) منها إلى (الرواية الغوطية gothique) التي ليس لها معها إلا قليل من الصلات. ولكنّ كلَّ عمل من هذه الأعمال هو، قبل كل شيء، انعكاسٌ للحساسية الوجودية والأدبية لمؤلّفه، وكذلك للمسائل الكبرى التي يطرحها على نفسه أمام المسألتين الكبيرتين: الجنون والموت. ولا ريب في أن أعمالهم هذه تنتمي إلى الأدب العلمي، حتى لو أن هيمنة التيار الواقعي تميل إلى أن تفرض عليه موقفاً مستقلاً. والكلام نفسه ينسحب على أخلافهم في القرن العشرين، فبين الغرائبي والعجائبيle merveilleux الحديث منحوا عالمهم ألواناً من العبث (بوريس فيان Boris Vian) أو الباروكي baroque الملتهب (بير دو مانديارغ Peyre de Mandiargues) ولكنهما يبقيان جزءاً مكمّلاً من الاتجاه السائد mainstream.

وبالمقابل، فإن الخيال العلمي، قد هُمّش في فرنسا منذ البداية، أي في نهاية القرن العشرين؛ أي عمل مؤسّسه الأكبر في فرنسا (جول فيرن Jules Verne)، لكونه تعلّق بصورة

عامة بالأدب الشعبي - وحتى أدب الأطفال - وهو ما يزال كذلك حتى أيامنا هذه، سواءٌ أرأينا فيه نتائج الانقسام بين الآداب والعلوم أم لم نره. ولم يستطع كلٌّ من ج.هـ. روزني الكبير J.H. Rosny ولا موريس رونار Maurice Renard، ولا رينيه بارجافيل René Barjavel، ولا الكتّاب الذين أسهموا في إعطاء دفع للخيال العلمي الفرنسي، لم يتمكّنوا جميعاً من تخليص هذا الجنس من الصفة التي لحقت به. مع أنه انقسم، على غرار نظيره الأنكلوساكسوني إلى فرع شعبي وفرعٍ علمي، فإن هذا الفرع الأخير ما يزال غائباً عن النقد العام.

أما بالنسبة إلى الخيال الجديد؛ فإذا كان، خارجاً ليس من الاتجاه السائد فحسب، بل من فرعه العلمي، فقد اتّخذ، لأكثر من سبب، طرفَ النقيض للتيار الواقعي الذي كان سائداً منذ زمن طويل. وهذا ما يقرّبه، وهنا تكمن سخرية الأشياء، من الخيال العلمي. ولكي نفهم بأية طريقة يتمّ هذا التقارب، يكفي أن نراجع بعضَ المبادئ التي تكوّن هذين الجنسين، وهي مبادئ متجاورة أعطت، وجوهاً في آنٍ واحد متمايزة ومتقاربة تقارباً غريباً عندما طُبّقت في سياقين مختلفين.

استكشاف المكان والزمان:

السفر في الكون وفي الزمن، والذي صار ممكناً بوساطة التقدّمات العلمية، هو أحد أكبر خيالات القرن العشرين، وبالتالي أحد التيمات المفتاحية في الخيال العلمي. وفترة العصر الذهبي جعلت منها مواضيع متكرّرة، مثل حكاية عصبة الفضاء Le saga de la légion de l'Espace لجاك وليامسون Jack Williamson (1934 - 1950)، وملوك النجوم Les rois des Etoiles لإدموند هاملتون Edmond Hamilton (1949)، وهو النموذج البدئي لما يسمّى سبيس أوبرا *space opera* التقليدي.

ومع ذلك، سرعان ما اختفى مفهوم السفر بالمعنى الحقيقي أمام إبداع عوالم مختلفة عن عالمنا، وخاضعة لقوانينها الخاصة. وتُعَدّ روايتا تأسيس Fondation لأسيموف Asimov (بدءاً من عام 1951)، و كثيب Dune لفرانك هربرت Frank Herbert (بدءاً من عام 1965)، من بين الأمثلة الشهيرة على هذا الشكل الجديد من السبيس أوبرا. ولكونهما روايتين مستقبليتين، فإن المجتمعات الموصوفة فيهما هي قبل كل شيء مختلفة، وهنا تكمن أهميتهما الكبرى: إن جميع عناصر العالم الذي نعيش فيه - التكنولوجيا والاقتصاد

والدين والعلاقات الغرامية والأعراق الموجودة، إلخ. ـ مُعادٌ خلقُها بحسب منطق خيالي صرف.

ولقد أدّى هذا المبدأ، مدفوعاً إلى حدّه الأقصى، إلى وصف عوالم يصبح تسويغها عبر الابتعاد في الزمان أو المكان أمراً ثانوياً مقارنةً بالاختراع الذي ينتشر فيها. وتشهد على ذلك أعمالٌ في غاية الإدهاش، مثل العالم الأخضر Le monde vert لبرايان دبليو ألديس Brian W. Aldiss (1962)، وهو يصوّر إنسانيةً تراجعية، تعيش بين أشجار أرض يحتلّها النباتيون، ومرتبطة بالقمر بشبكة عنكبوت هائلة، أو علاقات غريبة Des rapports étranges لفيليب جوزيه فارمر Philip José Farmer (1960) حيث مجموعة العلاقات الغرامية التي يمكنها أن تربط البشر بمخلوقات تجمع المعدني إلى الحيواني معروضة بالطريقة الأكثر غرابة. في الروايتين نحن في مكان آخر يكفي منطقه الداخلي لشرعنته.

أما بالنسبة إلى الزمن نفسه، إذا كان العرض في المستقبل يحكم ما يقارب نصف أعمال الخيال العلمي، فقد اتُّخذ كرافعة منذ هـ.ج. ولز H.G. Wells مع رواية آلة لاستكشاف الزمن Une machine pour explorer le temps (1895)، ثم تفكّك بالطرق كافة: المفارقة الزمنية مع رواية مسافر غير حذر Un voyageur imprudent لبارجافيل Barjavel (1943)، وعبارته الشهيرة: «هل قتل سَلَفَه؟ إذن هو غير موجود. إذن هو لم يقتل جدّه. إذن هو موجود. إذن قتل جدّه. إذن هو غير موجود، إلخ.»؛ والانحلال مع رواية الزمن الغامض le temps incertain لميشيل جوري Michel Jeury (1973) حيث المخدّرات المحلّلة للزمن تخلط نقاط العلام الزمنية وواقع الشخصيات؛ وتعدّد الفرد مع رواية الرجل المتفجّر l'homme éclaté لدافيد جيرولد David Gerrold (1973)، التي ينتهي الأمر ببطلها بأن يعيش وسط أشباهه من الأزمنة كافة، وذلك من فرط دورانه بين الماضي والمستقبل، فأخذ يلتقي بنفسه.

وبالنسبة لكتّاب الخيال الجديد، نادراً ما يتّخذ السفر عبر المكان والزمان شكل رحلة إلى كواكب أخرى، ولا حتى نحو المستقبل[1]. والأمر نفسه بالنسبة إلى الأبطال من البلدان

(1) على سبيل الاستثناء، يجب أن نذكر ــ بالإضافة إلى الروايات الأولى لــ ف. برتلو ومنها قمر أويون الأسود (1980) المتعلّقة بالسبيس أوبرا ــ الحياة العادية للملائكة (1983) لفرانسوا كوبري، حيث يسافر الأطفال على متن صاروخ وقوده مكوّن من الحكايات التي يروونها.

الأكثر بعداً، والأزمنة الأكثر قدماً التي تكون غرابتها هي نقطة انطلاق كل المفارقات الخيالية.

للوهلة الأولى يشكّل السفر نفسه عند كتّاب الخيال العلمي موضوعَ قصة مسوقة بصورة عامة على إيقاع منفلت، وتترك المجال لتدخّل ألف عقدة ـ درامية ومضحكة واستيهامية ـ بقدر ما تسمح المخيّلة: رحلة عصر الأنوار في شركة الهند la Compagnie des Indes لمارك بوتي (1998)؛ حيث يجتاز البطل البحار والقارات من اسكتلندا إلى الهند إلى باريس التي تلتهب فيها الثورة؛ ورحلة من مقاطعة بريتاني في قصر الزجاج le château de verre لجورج ـ أوليفيه شاتورينو (1994) تقود شاعراً منشداً بريتاني إلى فلسطين على أثر الحروب الصليبية. وكذلك هناك سفر عبر العصور كما في ضحكة الفرعون Rire du Pharaon لفرانسوا كوبري (1984)، الذي يقذف حاكم مصر، أخناتون، إلى قلب القرن العشرين لكي يلتقي مغنية روسية ليست إلا مريم العذراء؛ أو في شيطان الطاحونة Démon à la crécelle لجورج ـ أوليفيه شاتورينو (1999)، وتمتد من القرن السادس عشر وحتى أيامنا هذه ـ مروراً بفانديه تحت الرعب، سالونيك محتلّةً من النازيين، إلخ ـ الأسفار الطويلة لأنبوب زجاجي يحوي جنين ملائكة. هذه الحيدانات الزمنية؛ حيث التاريخ الكبير والتاريخ الصغير يتداخلان، ليست بعيدة عن بعض قصص الخيال العلمي، مثل المسلخ 5 abattoir5 لكورت فونغوت Kurt Vonnegut (1969).

المظهر الثاني لهذا السفر الخيالي الجديد néofictionnel هو استكشاف ثقافة غريبة، استكشافٌ يمر أولاً عبر تسجيل الرواية في السياق التاريخي الموافق، ثم عبر فتلٍ تدريجي للواقع المذكور هكذا. ومن هذه الناحية، يشكّل الشرق قطبَ جذبٍ هام في رواية الإمبراطور العظيم وآلاته le grand empereur et ses automates (1985)، ويذكر جان ليفي Jean Lévi، وهو يعيد خلق الصين في القرن الثالث قبل المسيح، الإمبراطور تسين شي ـ هوانغ تي، الذي قام بغزوات حربية واحتفالات قاسية في نهاية حكمه، ثم التجأ إلى عالم آلاته الحلمي الصرف. بطريقة أقل تاريخية مباشرةً، الثقافة والتقاليد والأساطير الشرقية هي أساس ثلاث روايات لفريديريك تريستان Frédérick Tristan. القرد المعادل للسماء le singe égal du ciel (1972)، الرماد والبارود la cendre et la foudre (1982)، نزهة الرياح la chevauchée du vent (1991)، وكذلك نصوص عديدة لمارك بوتي

Marc Petit (العارض وأقنعته le montreur et ses masques، 1986؛ نافذة الظلال la fenêtre aux ombres، 1994)؛ ولفرانسوا كوبري François Coupry (حكايات الفارس الصيني les contes du chevalier chinois، 1994)؛ ولباتريك كاريّه Patrick Carré (حلم تيبيتي un rêve tibétain، 1994). في كل حالة، يقدّم الانتقال ضمن الزمان أو المكان حاملاً لتطوّر فكرة خيالية متعلّقة بواقع محدَّد، وراغبة في تفجير حدوده في آن معاً.

في الروحية نفسها، عوالم ثقافية أخرى مطروقة: العالم الجرماني عند مارك بوتي؛ والعالم اليهودي عند مارك بوتي وفريديريك تريستان؛ والعصور الوسطى عند جان ـ كلود بولوني وجورج أوليفييه شاتورينو؛ ومصر القديمة عند مجموعة في غداً المومياءات demain les momies، إلخ. من هذه الناحية يمكن أن نؤكّد على جانب «المؤلّف المتلوّن l'auteur caméléon» لفريديريك تريستان الذي ندين له، بالإضافة إلى رواياته «الصينية»، بروايات «بريطانية» مثل، (نزهة عند تيفاني فارتون pique ـ nique chez Tiffany Varton، 1998) ورواية «يهودية» (الجنازة الهائلة لأبراهام رادجيك Les obsèques prodigieuses d'Abraham Redjec، 2000)، وفي هذه الروايات تذوب الكتابة والفكر مع كتابة وفكر العالم الموصوف، والانبثاق الخيالي المتولّد من تقارب بين مخيلة الكاتب والثقافة التي يمتلكها.

تفضي هذه الأسفار في النهاية، مثلها مثل الخيال العلمي، إلى خلق عوالم أخرى، لا توجد إلا بإرادة المؤلّف، دون تعليل مكاني ولا زماني. وإذا كانت رواية المدينة في قاع العين la ville au fond de l'oeil (فرانسيس برتولو، 1986)، التي تقدّم عالماً فصامياً مرئياً من الداخل، قد نُشرت في سلسلة من الخيال العلمي، فليست هذه حال رواية مثل رحلات إلى البلاد المندثرة Voyages aux pays évanouis (سيلفان جوتي، 2000)، والتي مجتمعاتها الغريبة مدينة، أساس السلطة فيها تقديم الثوب الجديد للملك، ومدينة أخرى؛ حيث للأموات فيها تفوّق كبير على الأحياء ـ تُحيل، عبر أعمال مثل مكان آخر Ailleurs لهنري ميشو Henri Michaux (1948)، وحتى إلى رحلات غوليفر Voyages de Gulliver لسويفت Swift (1726). وفي كل الأحوال، العوالم الموصوفة لا تسعى إلى أن تكون حقيقية ولا حتى محاكية للواقع vraisemblables، بل تسعى إلى أن تكون محمّلة بالمعنى عبر مبالغاتها.

الإحالة إلى الفنون والعلوم:

نظراً لأن العلم هو أساس الخيال العلمي، فإنه يبقى حاضراً، وإن بجرعات خفيفة جداً، في جميع الأعمال التي تعدّ نفسها من هذا النوع. ونستطيع أن نذكر في هذا المجال: صناعة الإنسان الآلي مع أسيموف، والفيزياء مع فان غوت، وعلم الأحياء مع فارمر أو فاليري، والعلوم الإنسانية مع ستورجون Sturgeon وسيلفربرغ Silverberg ثم ذوي النزعة الإنسانية les humanistes، والمعلوماتية مع سيبربونك Cyberpunks، وهذا كلّه يبقى متغيّراً نوعاً ما.

تكمن الفائدة التخيّلية في هذه العلوم، فضلاً عن استغلالها الحَرفي، في التحويلات الكثيرة التي يتمكّن الكاتب بفضلها أن يقولها ما لا تريد أن تقوله، وأن يستخلص من حقائقها، بتحويلات صغيرة، النتائج الأكثر غرابة. كم من رحلة بين الكواكب عُلّلت بتجاوز افتراضي لسرعة الضوء! وكلّما كان البرهان ساطعاً، كلّما كان مستنداً إلى لعبة خفّة. لأنّ مؤلّفي الخيال العلمي هم قبل كلّ شيء مؤلّفون إيهاميّون illusionnistes: إذا كان الخيال هو فن الكذب الحقيقي، فمنذ زمن طويل وهم يثبتون أنهم سادته.

أما بالنسبة إلى الخيال الجديد، حتى لو لم يكن العلم من أولوياته، حجرَ الزاوية فيه، فإن أعلامه لا يكرهون أن يوجّهوا له التحية؛ بل أن يستخدموه أحياناً؛ فإنه يشبه العلم عند زملائهم في الخيال العلمي. فعلى سبيل المثال، إن رواية مثل قاموس المعيش un dictionnaire du vécu (جان ليفي، 1997)؛ التي تطرح —عبر استكشاف لغة بلد الإيمومورااليا pays d'Immomoralia بوساطة مجموعة من الباحثين الجانحين ومواجهتهم لأحد السكّان الأصليين لهذا البلد ـ مسألةَ اللغة وما تخفيه، يمكن أن توصف باللسانيات الخيالية. وقصة قصيرة مثل حالة السيد إكس le cas de Monsieur X (سيلفان جوتي، الملكة كونغ Queen Kong، 2001)، إذ تعاني الشخصية الرئيسة فيها من ذاكرة مقلوبة، تجعله يتذكّر المستقبل، في حين أن الماضي ليس إلا ضباباً بالنسبة إليه، تنتمي إلى الطب الخيالي. وربما تبقى الرواية الأكثر إدهاشاً، هي الكون l'Univers لهوبير حدّاد Hubert Haddad (2000)، والتي تسمّى صفحاتها بأكملها: ذرّة، كون، تعادل حراري، سديم، كوارك، نقل الاتصال، وهي مكرّسة للتأمّل الواسع حول اللانهاية الكبرى واللانهاية

الصغرى، ضمن منظور يلتحم فيه العلم والشعر، فيحقّقان بذلك اللقاء الدقيق بين الخيال العلمي والخيال الجديد.

ولأن الحال كذلك، فإن الخيال الجديد يستند إلى الفن أكثر من استناده إلى العلوم، ربما لأنه نشأ على الأرضية الثقافية للعالم القديم، في حين أن الخيال العلمي نشأ في العالم الجديد. مهما كان السبب، فإن الفنون جميعاً تجد نفسها عاجلاً أو آجلاً في خدمته، يُعاد التطرّق إليها كما كان حال التاريخ والجغرافية. إنها في مكانها المناسب، بحيث تشكّل في نفسها ـ كمنتجة للأحداث المصطنعة والتمثيلات ـ فارقاً بالنسبة إلى الواقع، إنها تقدّم للخيال مجالاً خصباً بصورة خاصّة.

وهكذا وُضعت الفنون التشكيلية موضع إسهام في إنشاء استعارات فائقة: الهندسة المعمارية في معمار الثلوج architecte des glaces (مارك بوتي، 1991) حيث يقطع البطل من الجليد أبنية جميلةً وقصيرة العمر كحياته نفسها؛ والنحت في البروتوكول le Protocole (جان ـ لوك مورو، لأن هناك أحلاماً أفضل، 1999)؛ مع الرجل غير العادي «ذي الألف يد » المبني مع قفازات مليئة بالقطع النقدية؛ وفي لعبة الكورموران jeu du cormoran (فرانسيس برتلو، 2001) مع المرأة ـ الكابوس التي يصنعها مدمنٌ على الكحول من جميع أشياء غير متجانسة؛ والرسم في (أزرق الزمان le bleu du temps) (هوبير حدّاد، 1995) الذي يوجّه إليه مديحاً مؤثّراً؛ ولكن أيضاً، في (الصديق الأرجنتيني l'Ami argentin) (هوبير حدّاد، ميرابيليا، 1999) حيث طُرحت بالتزامن ـ عبر قطع أثاث قديمة مزيّفة في ورق ـ العلاقة بين الفن والجنون، والعلاقة بين الصحيح والمزيّف التي هي أساس كل خيال.

أما بالنسبة إلى فنون المشهد، فإنها تُدخل في السرد قصة ضمن قصة تعكسها في مجال آخر يصبح، تبعاً لطبيعته الخيالية، حاملاً للحقيقة. الأقنعة والدمى تسمح لمارك بوتي بأن يستكشف لعبة الأشكال الظاهرية التي، إذ تُخفي الواقع، تفتح طريقاً نحو ثورات أوسع (العارض وأقنعته، ونافذة الظلال). و«عبقرية المسرح» أكثر براغماتية، إذ تدفع فنّاني شركةٍ إلى أن يواجهوا، عبر الإبداع، الوجهَ المظلم لكيانهم، تجعلهم يخرجون من عالم الأوهام الذي يعيشون فيه (ف. برتلو، ميلوسات، 1999). أما بالنسبة إلى الآلات في«الإمبراطور العظيم»، إذا كانت تجسّد بطريقة عابرة، انهيار حلم سيطرة حاكم مطلق، فإنها تطرح أيضاً

مسألة نجدها في الخيال العلمي: ألا وهي العلاقة بين السلطة والمخلوقات الأدنى أو الخاضعة. في هذا، هي تلتقي بالإنسان الآلي لأسيموف، وكذلك بشبه الإنسان عند سيلفربرغ، الذي يكتشف بهلع أنه ليس إلا شيئاً في نظر مبدعه (البرج الزجاجي la tour de verre، 1970).

أهمية الأساطير:

ابتكر الخيال العلمي، منذ القرن التاسع عشر؛ إذ يريد أن يكون استشرافياً، عدداً من الأساطير صار بعضها وقائع (كالرحلة بين الكواكب)، بينما حافظ بعضها الآخر على طابعه الخيالي (خارج الأرض). ولهذه الغاية، غالباً ما بلور أشكالاً في التمثيلات ما قبل الواعية لعصره. فكائن مثل فرانكشتاين الذي ظهر في الفترة التي أخذ فيها العلم يهدّد الدين، هو هكذا شعار للرغبة العميقة للإنسان بأن يساوي الرب؛ وكذلك سيكون فيما بعد أبناؤه المباشرون، الإنسان الآلي وشبيه الإنسان. ومع ذلك فإنّ أشكالاً كهذه لها أسلاف في كثيرٍ من الأساطير؛ ففي الحكاية الفنلندية كاليفالا Kalevala، بعد أن فقد الحدّاد إلماريان زوجته، اخترع لنفسه رفيقةً من الذهب والفضة ولكنه لم يتمكّن من إحيائها؛ ولقد كان أكثر سعادةً منه النحّاتُ اليوناني بيغماليون Pygmalion الذي تَدَلّه بتمثال لامرأة، فطلب من أفروديت Aphrodite أن تحييها له ففعلته وصارت المرأة زوجةً له. الإنسان الآلي وشبيه الإنسان صارا المتابعة لأساطير الأسلاف والأساطير العالمية في آن معاً. وبطريقة أكثر دقة، حصل أن الخيال العلمي استولى على الأسطورة واشتغل عليها بأسلوب: وهذا ما فعله سيلفربرغ في الرجل داخل المتاهة (1969)، تحوير ساحر لفيلوكتيت Philoctète لسوفوكليس Sophocle إلى عالم مستقبلي.

والأسطورة إذ تشكّل جزءاً من هذه العناصر الراسخة في اللاشعور الذي يتحكّم في واقعنا وفي أنفسنا، فإن الخيال العلمي يجعل منه، ومنذ زمن طويل، إحدى الأوراق الرابحة في رحلة بحثه عن القوى الجوهرية التي تختبئ خلف هذا الواقع. وقد اتّخذها أحياناً نقطةَ انطلاق للإبداعات الجمعية. وهكذا تمّ التطرّق من جديد إلى شخصيات فردية مثل كينغ - كونغ الذي ابتُكر في عام 1933 في فيلم لكوبر Cooper وشادساك Schaedsack، ولكنه تغذّى من جميع الوحوش التي أعطيت منذ القِدَم أجمل الفتيات (الأخبار الأخيرة عن كينغ - كونغ)؛ أو عن أشكال عالمية مثل المومياءات التي تسجّل الأموات في أبدية، والتي

نجدها في مصر القديمة كما عند الإنكا (غداً، المومياءات!). وهذه الأساطير أو تلك، أعطت المجال لكل أنواع التعميمات التي تسعى إلى تسليط الضوء على جوهرها العميق.

إن الأساطير اليونانية موجودة خلف كثير من أعمال الخيال الجديد. لذلك تحلّق فوق وجوه أعضاء فرقة ميلوسات المسرحية، وهي تعالج نسخة حديثة من الأورستيا، وجوه إليكترا وأورست، وبخاصة كليتمنسترا، الملكة ـ الأم المرعبة، وتكيّفها في المشهد كما في المدينة. وهناك نساء مخيفات أخريات، ميدوزا تظهر في الاسم المشابه الجديد لفريديريك تريستان (ميدوزا Méduse، 1985)، كممثلة لجميع الأمهات المفترسات اللواتي يعبرن عمله، من جبل الأولمب في المرأة المزركشة (1989)، إلى مامي رادجيك في الجنازة الهائلة لإبراهام رادجيك. وبالنسبة لميلوسات نفسه، عبقري المسرح والشيطان الطيب، إنه يُذكّر، على طريقته، بالزائر الغريب الذي أتى لزيارة غوته في فاوست الثالث le Troisième Faust لمارك بوتي (1994)، وهو عمل يمزج بين تراث عظيم ووقاحة هي الأكثر مزاجيةً.

وهكذا يُضاف إلى المحور الوثني الآتي من التاريخ القديم، محور مسيحي، مطوّر بصورة خاصة عند جان كلود ـ بولوني الذي لا يكفّ، من مقولة بيغين le Dit de Béguines (1993) وحتى مغنّي الروح Chanteur d'ame (1997)، عن التساؤل حول المبالغات والمعجزات في قصص وعظية تبلغ أحياناً حدود العنف الكبير (المتشنّجون في سان ميدار في قصة «الأخ ذو الخاتم» le frère à la bague (1999)؛ وكذلك في قصص شاتورينو ومنها شيطان الطاحونة، يلعب مع المعتقدات الشعبية والألغاز التي يغطّيها، وقصص فريديريك تريستان في فجر اليوم الأخير (1999)، يصف تصرّفات طائفة يلعب دورَ المخلّص فيها ممثّل من الدرجة الثانية عشرة، وينتهي به الأمر بأن ينسجم مع دوره وأن يؤدّيه حتى التضحية.

يجب أن نضيف إلى هذين المحورين محور اليهودية والبوذية؛ حيث استُكشف كلٌّ من المحورين من منظور روحي، ملحمي، وساخر أحياناً. وهذا التشابك في التيمات الدينية الكبرى لا يتم دون تشابك المعتقدات التي يتصورها الخيال الجديد: من أسطورة العظماء القدماء للوفكرافت Lovecraft إلى رؤى ديك Dick الصوفية، مروراً بالشطحات السحرية للفانتازيا البطولية heroic fantasy التي تستوحيها أساطير صينية قديمة، والقرد المساوي

للسماء، هي على أية حال على مستوى الاختراع، وعلى مستوى إيقاع الشعر، إحدى أروع الملاحم التي كُتبت على الإطلاق.

المتخيَّل:

بما أن الخيال العلمي، بالتعريف، مصنَّف ضمن آداب المتخيَّل، فإن مناقشة المكانة التي يشغلها هذا المتخيَّل فيها يكون تحصيل حاصل: إنه مرجَّح فيه بكل تأكيد. ومع ذلك فإن طبيعة هذا المتخيَّل تختلف اختلافاً ملموساً بحسب العصور والأجناس الفرعية، والكتّاب بطبيعة الحال. وإذا كان في البداية مرتبطاً بصورة رئيسة بالعلم والتقدّم التقني، فيجب أن تبقى الحالة كذلك دائماً: وبعد قرن من الزمان تفرّع إلى فروع كثيرة. ومع ذلك، بصورة عامة، تتميّز الأشكال التي اعتمدها بعلاقة مختلفة مع الواقع، أو على الأقل - لنقص المرجع المطلق - مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الكاتب. ولكي نقول الأمور ببساطة، من الواضح أن رواية عن السياسة - الخيال لا تستخدم نموذج المتخيَّل الذي تستخدم الفانتازيا البطولية: فالأولى تقدّم متخيَّلاً راسخاً في الواقع، في حين أن الثانية تقدّم متخيَّلاً بلا روابط - ظاهرياً على الأقل.

في الواقع، غالباً ما تكون حرية المؤلّفين محدودة بقيود النوع الذي يضعها أمام ضرورتين متناقضتين: من ناحية تأكيد أصالتها الإبداعية، ومن ناحية أخرى الامتثال لعددٍ من المعايير التي تقرّر ما إذا كان عملها من الخيال العلمي أو من الفانتازيا البطولية أو من العلم الصرف، أو من السحر والشعوذة، أو من السيبربونك، أم لا. ومن هنا نشبت معركة دائمة بين الكتّاب والمصنّفين، معركة أدّت بصورة قدَرية إلى ظهور أجناس فرعية جديدة. ومع ذلك، فإن القيود المفروضة على المتخيَّل ولكونها مدفوعة قليلاً في كل مرة، فإن هذه المواجهات تشهد في النهاية على حيوية الوسط.

أما الخيال الجديد، فقد وضع المتخيَّل بين مراجعه الأساسية في مواجهة حقل أدبي مهووس بواقعية الشهادة وصحتها. لقد اهتمّ بغابات النفس العميقة أكثر من اهتمامه بالمعيش الذي يخفيها. واستخدم غريزياً منذ البداية كل المصادر التي قدّمها له هذا المتخيّل، دون الاصطدام بقواعد مسبقة الإنشاء. ولكونه ليس جنساً أدبياً، فليس له أن يطرح على نفسه سؤالاً يعرف بوساطته ما إذا كان ممتثلاً لمعيار موجود مسبقاً، أم لا. ولهذا السبب، يشغّل الخيال الجديد وسائل الغريب كوسائل العجيب، ووسائل الغرائبي كوسائل

الخيال العلمي، مستخدماً في مجموعها حتى تلاحم في مواجهة الإملاء، الذي بموجبه يمكنه وصف الواقع.

وهكذا فعندما يقابل بطل «الزائر ذو القفازات الحريرية» (هوبير حدّاد، 1987) امرأةً مجهولة في زواريب مدينة، ثم في مسكنها، وعندما يبدو هذا التيه الشبحي فخّاً زمنياً نصبه لنفسه، نسأل: هل نحن في الغريب أم في الغرائبي؟ وعندما يضع فرانسوا كوبري أطفالاً ورضّعاً في سفينة الحياة العادية للملائكة la vie ordinaire des anges، ويوزّعهم على جزر ذات أسماء فرعونية تنيرها شمس وقمر من نوعية سيئة جداً، هل هذا من الخيال العلمي أم من الأسطوري؟ وعندما يُعيد جان ـ لوك مورو في معطف هرمين (ضمن مجموعة لأن هناك أحلاماً أفضل) الأطفال الذين اختطفهم عازف الفلوت في هاملان، ثم الموسيقي نفسه، بحسب منطق معاكس للمنطق الذي أدّى إلى اختفائهم، فهل نحن في العجيب أم في غريب من انعدام الحدود الأدبية؟ وعندما يعبر البطل عديم الانعكاس في شركة الهند العالمَ في رحلةٍ فوضوية، يعيد قصَّها عند كل مرحلة لمستمع جديد، ضمن سلسلة من الأحابيل السردية آخرها ـ وهي التي تحوي الكتاب بأكمله ـ عليها أن تنقذ رأسه أو أن تعيد له وجهه الحقيقي، فهل نحن في الخرافي أم في المغامراتي؟

نستطيع أن نواصل هذه اللعبة طويلاً. وما يخرج منها هو تنوّع الوسائل التي يستخدمها الخيال الجديد، لكي ينسف كل ما ينتمي من قريب أو من بعيد إلى الواقع. متخيّله يريد أن يكون بلا حدود؛ أي إنه مرتبط باللاشعور الفردي بقدر ارتباطه بالتمثيلات الكونية. ربما من أجل هذا يعمل بطريقة شاملة دون أن ينوّع في الأسلحة التي يستخدمها، في حين أن الخيال العلمي يتطوّر متفرّعاً إلى أجناس فرعية أكثر تخصصاً. ومع ذلك فإننا نلاحظ في حالات كثيرة أن تآلف هذا المتخيَّل ذي الألف وجه مع تفكيك واعٍ للمسرود هو أحد السبل التي تؤدّي به إلى غايته بصورة أكيدة.

تفكيك المسرود:

نادراً ما كانت بنى المسرود في الخيال العلمي موضع اهتمام بحد ذاتها. ومع ذلك فإن مقتضيات موضوع معين غالباً ما تقود الكاتب إلى بناءٍ مختلف في النموذج عن التسلسل الزمني التقليدي. وما نلاحظه في الرجل الذي يقصر l'homme qui rétrécit لريتشارد ماتيسون Richard Matheson (1956) حيث التقلّص الجسمي مقصوص عبر قصتين

تتناوبان بانتظام الواحدة مع الأخرى التي تليها، الأولى من قامته الأصلية لتلك التي تبلغ 18 سم، والثانية من 2.4 سم إلى 0 سم. أو في الزمن الغامض، حيث يُترجَم تأثير تحطيم الزمن على البطل بقص دائري؛ حيث تتكرّر المواقف نفسها باستمرار، متطابقةً ومختلفة في آن واحد. في هذين المثالين، نرى قبل كل شيء تحويلاً في بنية المسرود إلى العناصر التي يتحدّث عنها. ويظهر التفكير حول الخيال كما هو في رواية لكريستوف بريست Christophe Priest «الينبوع المتحجّر» la fontaine pétrifiante (1981)؛ حيث يرى السارد نفسَه؛ يقوم بسرد سيرته الذاتية، منقاداً إلى كتابة خيال يرى عناصره شيئاً فشيئاً تغزو حياته حتى تحلّ محلّها، ويصبح الواقع عندئذ خيال الخيال؛ وبحسب كلماته: «كانت الكتابة أن أصبح ما أكتبه.»

لا ريب في أن هذه الرواية أحد أماكن اللقاء الأكثر إدهاشاً بين الخيال العلمي والخيال الجديد. وجزء أساسي من مقولة الخيال الجديد يقوم في الواقع على الانطلاق من اللحظة التي لا يمكن للواقع فيها أن يوصَف، لوضع المبدأ الخيالي نفسه في مسرود. كثير من القصص القصيرة والروايات ينتهي هكذا، حول إزالة الغموض عن محتواها الخاص، المندّد به لكونه خيالاً لواقع يستحيل بلوغه. وهذه هي حال «جنّاز من أجل ملاك ساقط من العش» requiem pour un ange tombé du nid (ج. ـ ك. بولوني، 2001)؛ حيث الوحي المنتظر طوال النص، ما إن يعطى، حتى يوضع موضع تساؤل في الصفحات الأخيرة لترك القارئ على سر أخير. وهذا العمل، بالإضافة إلى ذلك، يلعب على عدة طرق لتشابك المسرودات بمزج المستويات والصيغ السردية بحيث يضاعف عدد المسارح المزيفة. ممارسة يقوم بها الخيال الجديد بمجمله على اعتبار أنه يجلو الصفة النسبية للشهادات المتعلقة بواقع مفترض، في النهاية، ليس هو نفسه إلا خيالاً.

وبروح مشابهة، وعلى الرغم من العنوان «حكايات الفارس الصيني»، فإنها رواية سرد لسارد متقطّع باستمرار بحكايات يحكيها له فيلسوف يلتقيه، حكايات غرابتها نفسها تنير حياته؛ و«ابن السماء وكاتب مذكّراته» le fils du ciel et son annaliste (جان ليفي، 1992) يمزج باستمرار وبطريقة دقيقة ثلاث علاقات: علاقة إمبراطور الصين مع كاتب المذكرات سسي ما تسيان، وعلاقة المؤرّخ الذي يرويها مع ابنه، وعلاقة هذا المؤرّخ نفسه مع الكتاب الذي يكتبه. وستيفاني فانيستيه لفريديريك تريستان (1997) مبنية على سلسلة من

المسرودات التي تدور حول المرأة نفسها، غامضة دائماً، مسرودات تتعاقب وتتشابك وتندرج إحداها في الأخرى، وتتناقض كلّما ظهر ساردون آخرون، حتى تظهر أمثولة القصة من تلقاء نفسها: واقع الأشياء يفرّ منا دائماً، والخيالات التي تولّدها واقعية أكثر منها نفسها. وبمقاربة سردية بحتة نلج إلى عالم فيليب ك. ديك Philip K. Dick، ولكن مرةً أخرى ربما كان العالم هو الذي يعطي المقاربة الفضلى لهذه المسألة لأن فاقداً للذاكرة كتبها، وهو يحاول أن يجمع ماضيه، فهي لا تظهر كمسرود؛ بل على شكل قاموس ـ رهان لا سابق له في الأدب ـ والأحداث التي يرويها لا تظهر للقارئ بحسب تسلسل حدوثها؛ بل بحسب عدد من الطبقات التي يبدو أنها تنفتح في عمق الكتاب.

باختصار، إذا كان الخيال العلمي قد تطوّر في كنف الأدب الأنكلوساكسوني، والخيال الجديد في كنف الأدب العلمي الفرنسي، فإن إرادتهما المشتركة في القطع مع الدوغما الواقعية تقرّب بينهما بطريقة أقوى مما اختاروا للوصول إليها، وسيلة مشتركة: المتخيَّل. ومع ذلك، إذا كان الخيالان يستخدمانه لكي يفجّرا الزمان، والمكان، وبصورة عامة نقاط العلام المحدّدة، فلا يمكننا الخلط بينهما. إنهما يتمايزان أحدهما عن الآخر، منذ البداية، فلأن الخيال العلمي سُمّي هكذا منذ بدايته، فإنه يحتفظ بأثر لهذا البعد العلمي حتى في الأعمال التي تنتسب إليه بصورة ضعيفة. أما الخيال الجديد، ولكونه وُلد من الاتجاه السائد mainstream، فإنه يبقى موسوماً بهذه البصمة التي تجعل منه أدب ـ الخيال littérature ـ fiction؛ فحيث يتّخذ أحدهما العلم موضوعاً وذاتاً ووسيلةً وحاملاً وعدواً ..إلخ، يحاول الآخر أن يحمّل هذه المسرودات إلى المسرود نفسه. مهما كانت وسائلهما، عندما يلتقيان فإنهما ـ بحسب منطق المتخيَّل ـ في المكان الذي تلتقي فيه العلوم مع الآداب، والفنون أيضاً، وبصورة أعم، كل مجالات الروح، تجتمع من أجل متعة القارئ وبنائه. ■

الخيال العلمي في مواجهة العالم الواقعي

فاليريو ايفانجليستي(*)

ت: غريب ميهوب

أيّ أدبٍ يُحسن مساءلة الواقع الراهن؟ ومواجهة السلطة الحديثة بشكلها غير الواضح مع تعدد قنواتها؟ واتخاذ الإشعاع العقائدي لسلطة آلية اجتماعية تسعى لتحقيق مطامع كونية؟

إن الخيال العلمي؛ إذ يتناول أنظمةً عالمية ويعتمد على الافتراضات، يشكّل واحداً من المختبرات التي تنبئ بخصوصية التكوين الكيميائي للعالم الراهن... والقوى التي تدفعه إلى الانفجار.

إن مواضيع عولمة الاقتصاد، ودور المعلوماتية المتسلّط، والنفوذ القوي للاقتصاد، وأشكال التسلط الحديث المرتبطة بتحكم وسائل الاتصال، كل هذه المواضيع تجعل الكُتّاب، في أوربا على الأقل، غير مكترثين بمواضيع «الأدب الكبير». فالعالم يبدو ساكناً في أغلب رواياتهم... وتسود القصص العاطفية: الحب، الهوى، الخيانات، ويستمر تكرار استهلاكها تحت أضواء خافتة في عالم ذي ألوان شاحبة برائحة الغبار والتالك، كما كان منذ خمسين عاماً، وكما يمكن أن يحدث بعد خمسين عاماً.

بكل تأكيد هناك استثناءات، ولكن الإطار العام يتجه في أغلب الأحيان نحو «الأدنى».

أصبح الأسلوب التافه الباهت يُعدّ واقعياً، وهو الذي يبدو وكأنه يختزن الحقيقة، وكأنه الشكل الوحيد للأدب النبيل.

ولا يهتم المؤلف الذي ليس لديه وقت لإضاعته، بأن يكتب النص على الحاسوب، ويرسله بالبريد الإلكتروني، وأن يقلّص زمن الطباعة إلى النصف بفضل التقنيات الحديثة.

(*) valerio Evangelisti: كاتب خيال علمي إيطالي، وله العديد من الكتب في هذا المجال.

إن هذه التجديدات المبتذلة لا يمكن أن تنضوي في حكاية خوفاً من تشويه سمعته وانحسار مهمته النبيلة. والنثر «الواقعي» يجب ألاّ يحدّه الزمان، فكل ما يرتبط بزمن لن يكون سوى سلعة رخيصة.

في الواقع يسحب الأدبُ «الأبيض» نقيضَه خلفه؛ وهنا تلعب الرواية السوداء والخلاف والمدني والاجتماعي دوراً هاماً. وعلى العكس من ذلك، لا يكون للبنى الكونية، ولا للنظام والتطورات التاريخية، والتحولات النفسية والسلوكية الناتجة عن التطور التقني، أي دور إلا في الحالات النادرة.

وتقتصر الأحداث على الصراع بين عدة أشخاص تحرّكهم الأهواء الدائمة: الكراهية والثأر والحب وابتغاء العدل، وتنصهر «البنية الأعلى le maximalisme» للإطار في «السلوك الأدنى le minimalisme»: فالشرطي الفاسد أو المشبوه أو الشريف يقابله مجرم شريف أو مشبوه أو فاسد، ليس دائماً بل غالباً، ومع ذلك فالنظام بأسره موضع اتهام. في الحقيقة، الأمر يتعلق باتساع «الأدنى» أو بتراجع «الأعلى». خطوتان إلى الأمام وخطوة إلى الوراء.

في الواقع، إن النظام يتلاشى على مستوى القارات، وينحصر التحكم بحياة الأفراد بيدٍ قوية بعيدة لا هوية لها: فالتبدلات المذهلة والسريعة تقرر مصير آلاف الناس: فعندما يُغلق مصنع في فرنسا تندلع ثورة في ألبانيا، والمغامر الذي يربح ملايين الدولارات في استراليا، يفقدها في اليوم الثاني في أسبانيا، ويرافق ذلك آلاف المآسي التي لا يهتم أحدٌ بذكرها.

هل نريد أن نعرف هذه المآسي الكثيرة؟

إننا ندرك أن سبب ذلك هو، بشكل غير مباشر، مالكو الأسهم الذين عهدوا لمدير شركة عقارية بإدارة ممتلكاتهم فقام هذا الأخير، بشكل عفوي، بعرضها في السوق، وهذا جلُّ ما يعرفه، والسوق كما نعرف ليست كياناً فيزيائياً مستقلاً بل مجموعة من المتوازنات التي تتحكم بها القواعد، ومن فرض هذه القواعد؟ الحكومات. ولكن الحكومات بدورها لا تدرك ذلك على الأقل بشكل جزئي؛ فهي تتخذ قراراتها بالتوافق مع قرارات حكومات أخرى ترتبط بدورها بحكومات أقوى، ولمن تستجيب هذه الأخيرة؟ نظرياً للسوق، وفي الواقع لا تستجيب لأحد...

وإذا ما بحثنا عن المسبب الحقيقي ربما نجده لدى مدرس مدمن على الكحول في جامعة أمريكية نائية.. وهو يقوم تحت تأثير الهذيان الإيتيلي بصياغة نظرية لا ترتكز على شيء سوى على توافقها التام مع سياسة حكومته في تلك اللحظة؛ إذ تختلط النظرية مع ما هو عقائدي، وهذا الاختلاط يتحول إلى سياسة، وتتحول السياسة إلى نفوذ والنفوذ إلى

قوة. وحينئذ يدرك العاطل عن العمل إلى مَن يتوجه بالشكر أو لا يدرك ذلك. لا أحد يدركه.

وبينما يروق «للأدب الكبير» تجاهل كل ذلك، يجد أدبُ «الطوابق الدنيا» في ذلك موضوعه المفضل. وهنا لا بد من الإشارة إلى أدب الخيال العلمي ليس بكليته، لأن التفاهة غزيرة في هذا المجال أيضاً. وهذا النوع من الأدب هو «الأكثر» بطبيعته ويتناول بالمعالجة مواضيع شتى: وصف حالات التغير على نطاق واسع، والكشف عن أنظمة خفية للسيطرة، والتشهير بالآثار المأسوية أو الغريبة للتقنية، وإنشاء الشركات التبادلية وصولاً إلى سلع تافهة «سباغيتي ـ وسترن» وإلى لحظات سينمائية أقل تأثيراً وأكثر تطفلاً حتى يتوه هذا النوع من الأدب بمغامرات غير هادئة، ويرسم لوحات نفسية مضحكة تهبط إلى مستوى قصص طفولية سخيفة.

فالخيال العلمي هو الوحيد الذي يقدم تصورات واقعية (أجل واقعية!) للعالم الذي نعيش فيه، وهكذا نتساءل ما هو الجنس الأدبي الذي أفرد رواية خاصة بآليات الأزمات الاقتصادية؟ ولا واحد. لنأخذ مثلاً «وهن أم إخفاق» Depression or Bust (1974) للكاتب «ماك رينولدز Mack Reynolds»: أحدهم يلغي طلب برّاد، ما يؤدي إلى إفلاس الوكيل ومن ثم المصنّع، ومرحلة بعد أخرى، تؤدي إلى انهيار اقتصاد الولايات المتحدة، فشخصية القصة الوحيدة هي الأزمة والهشاشة العامة للنظام، وإن كان الموضوع لا يتناول أدباً راقياً، فإنه لا يمكن لنا أن نضعه في خانة العَرَضي والمهمل؛ فمواضيعه ملحة بحيث يصعب علينا أن نُلقي بها جانباً.

ولو رجعنا إلى الوراء مع «بلاط الجحيم Hell's Pavement» للكاتب «دامون نايت Damon Knight» (1955)، و«عصر الإنسان L'Age d'homme» (1981)، نجد مجتمعاً متخيَّلاً قريباً منا نوعاً ما زمنياً. يوجد دواء نهائي ضد الجريمة: فعند اكتشاف المجرمين يقيدون بشروط تجعلهم يعانون من الهلوسة، في اللحظة التي يحاولون فيها ارتكاب الشر.

وقع هذا الاكتشاف بأيدي بعض الشركات متعددة الجنسيات التي استخدمته لتحقيق أهدافها الخاصة، وحصلت الطامة الكبرى، عندما أصبح شراء ما يثير الهلوسة غاية المؤسسات المتنافسة، والنتيجة كانت تقسيم العالم بأسره إلى مناطق نفوذ؛ حيث تقوم الشركات متعددة الجنسيات بالسيطرة على منطقة ما، وتفرض على المواطنين ما يناسبها من هلوسة.

هل يجعلك هذا الأمر تبتسم؟ أنا لا أبتسم. فأنا أعيش في بلدٍ ـ إيطاليا ـ حيث وُلدَت حركة سياسية فجأة، وذلك لسببٍ وحيد هو أن قائدها، السيد «سيلفيو برايسكوني»، يملك قنوات تلفزيونية عدة...

وفي موضوع التخيل هذا، كتب كاتب إيطالي من كُتاب الخيال العلمي، ويُدعى «فيتوريو كيرتوني Vittorio Curtoni» منذ نحو عشرين عاماً مجموعة من القصص تتناول حرباً مستقبلية يلجأ فيها الأبطال إلى استخدام أسلحة نفسية ـ هلوسية psychédéliques، ما يؤدي إلى ظهور إنسانية عاجزة عن التمييز بين الخطأ والصواب، وغير قادرة على عدّ نفسها كلاً متضامناً. والذين ما زالوا يتذكرون موجة التعمية الإعلامية التي أغدق عليها أكثر المصادر صدقية أموالاً طائلة في أثناء «حرب الخليج» و«حرب كوسوفو»، يدركون حقيقة الأمر: الأطفال الرضع ينتزعون من الحاضنات من قبل رجال صدام حسين، اختطاف 700 طفل كوسوفي لإعطاء دمهم شراباً لعساكر «ميلوزوفيتش»، والكثير من الأخبار الكاذبة التي تجعلنا نعتقد أن حرب الهلوسة قد بدأت فعلاً.

مثال أخير وأقصد به الإشارة إلى صعوبة تحديد من يمسك بأزمة السلطة اليوم، ونجد بهذا الخصوص قصة طريفة لـ «جاك فانس Jack Vance» «أعمال دودكان le œuvres de Dodkin» 1959: ينتاب القلق عاملاً يعيش في مجتمع متحجر لما يُفرض عليه من أوامر غير منطقية، ولذلك يحاول أن يعرف عمّن تصدر هذه الأوامر، وبعد بحث طويل يكتشف أنها لا تصدر عن أي شخص: إنه مجرد رجل هرم يعمل حارساً لقصور السلطة، ويتولى كتابة مسوّدة على آلة كاتبة قديمة، ثم يطويه النظام ويغير معالمه، ويحوله إلى التزامات عبثية.

لأول وهلة يبدو الأمر مجرد مزحة، وفي الحقيقة هو رمزٌ لإفلاس الديمقراطية في نماذج المجتمعات الحديثة، عندما تمارس السلطة بلا حدود.

لقد تمكّن الخيال العلمي باستخدامه المجاز، أن يدرك أفضل من أي نوع قصصي آخر اتجاهات التطور (أو التراجع) للرأسمالية المعاصرة، وقد سمح له استخدام هذا الأسلوب أن يتجاوز الحدود الأدبية المألوفة، وأن يستمد من العادات وأنماط السلوك والأحاديث العادية في الحياة اليومية. وباختصار نجد مثالاً واضحاً على ذلك: استخدام أسلوب الحيل الآلية الذي مازال مألوفاً منذ عشرات السنين، فلأول مرة في التاريخ، وقبل التطور الحالي للإنترنيت، اتخذ العديد من الكتّاب مواضيع قصصهم هذا النوع من العلاقة بين الإنسان والآلة، ألا وهو أسلوب المعلوماتية.

فهل هذه الروايات روايات «خيالية» بعيدة عن الواقعية التي تعتبر الأسلوب المفضل للأدب؟ـ عذراً إنني أشك في ذلك؛ فعندما فرض الانترنيت وجوده، استخدم الأدباء أمثال «ويليم جيسون» و«بريس سترلنك» و«ريدي ريكر» وآخرون في أعمالهم تعابير تلائم الواقع الجديد، وتصفه وتحدد هوية آفاقه المستقبلية. حتى إنهم أوضحوا للمعارضين أسلوب

المقاومة الثقافية والعملية في مواجهة بروز شبكة اتصالات عالمية في كل مكان، قادرة على صياغة أساليب تهيمن على الواقع المجازي المخادع. ولقد اعترف أعضاء اليسار المتطرف الأوربي أنهم أوجدوا الشبكة الأوربية European counter network (E.C.N) باستفادتهم من قصص الحيل الآلية.

وكانوا أول من استخدم سرعة النظام الجديد للمعلوماتية لتنسيق جهودهم؛ فالأوساط الاجتماعية للشباب الثائرين مليئة ب «المودم» وأجهزة الحاسوب التي يقوم رجال الشرطة بهدمها باستمرار.

وخاض قرصان المعلوماتية معارك فردية شرسة ضد المجموعات الاقتصادية الكبيرة، لمنعهم من الوصول إلى نظام استعماري جديد.

ولقد شهدنا قبل ذلك تأثيراً للأدب الشعبي في الحياة الاجتماعية (روايات القصص المسلسلة في القرن التاسع عشر - والانعكاسات الاجتماعية لروايات أوجين سو Eugène Sue). ولكنها لم تكن يوماً بهذه الكثافة وبهذا الشكل النهجي، حتى إن أسلوب قصص الحيل الآلية «سيبربونك Cyberpunk» لم ينطفئ بريقها من الضعف؛ بل لأنها أصبحت سطحية مقارنةً بتوسع ذلك النظام التسلطي توسعاً كبيراً بعيداً عن المجال القصصي. ولا أظن أن التيارات الأدبية الأخرى يمكن أن تبلغ نهاية ناجحة بهذا الشكل. ولدينا انطباع بأن ما هو خيالي وبخاصة الخيال العلمي هو الوسيلة الوحيدة من الناحية الأدبية الذي يستطيع أن يصف الواقع الحالي بهذه الدقة. لأن ما هو خيالي في هذا العالم اكتسب أهمية استثنائية.

وإذا وجب علينا أن نعدل نظرية القيمة (وكم سيكون ذلك ضرورياً!)، فإنه يجب علينا أيضاً أن نضيف عنصر الإعلام إلى العناصر الأخرى التي حددتها المدارس الاقتصادية المختلفة.

فلم تعد مفاهيم كمية العمل اللازمة لهذه السلع، ونقص المواد، والفرق بين العرض والطلب، لم تعد تكفي؛ إذ يزداد الآن الطلب على السرعة باشتهارها وتزداد بالنتيجة قيمتها.

كانت الرأسمالية التقليدية تكتفي بالدعاية، واليوم أصبحت تذهب أبعد من ذلك لتصل إلى الخيال، إلى الأحلام، إلى رؤى حميمة لعالم (جديد)؛ فقد سمح لها بذلك تنامي الاتصالات بفرضِ أنماطٍ حياتية جديدة، وبإيجاد حاجات جديدة لم تكن في الحسبان، وبزيادة تعلق المرء بإثبات وجوده.

فلا يمكننا فهم أي شيء في المجتمع المعاصر، إذا لم نأخذ بالحسبان الغزو الاستعماري السريع لعالم الخيال في السنوات الأخيرة.

وسابقاً كنا نعتمد على دور المنتج بعددٍ من ساعات العمل في اليوم، أما باقي الوقت فكان يخصص للتسلية، للراحة؛ أي للمرء بحد ذاته. أما الآن فكل نشاطات التسلية تخصص للاتصال، وتوسّع بالتالي حقل الإنتاج على حساب التسلية والراحة، فكل

المشاهد التي تبث تلفزيونياً تتضمن دعوات للشراء سواءً أكانت دعاية صريحة أو دعوة لأنماط من الحياة تعتبر الأفضل للجميع.

لقد أحدثت الصورة انقلابات اجتماعية حقيقية: التهافت على البضائع الغربية بعد سقوط حائط برلين، وصول الألبانيين الكثيف إلى ايطاليا، بتأثير جاذبية بث القنوات التلفزيونية الملتقطة من ما وراء البحر الأدرياتي.

وإذا كان الإعلام شيئاً هاماً فإدارته هي الأهم. فالاتصالات الرأسمالية تهدف من الآن فصاعداً مباشرةً إلى غير الإرادي فالإنتاج البسيط الذي كان يقدم في الماضي بتوافق تام مع تطور القرون أصبح يضخ اليوم بشكل هستيري، ويشجع بكل وقاحة التخلي عن الهوية.

ومن جهة أخرى يتداخل الإعلام بالاتصال، عندما يتعلق الأمر بطروحات كبيرة؛ فمآسي الشعوب تُختزل إلى مقاطع من صور سريعة جداً؛ بحيث لم يبق منها شيء. فعندما تنظر إلى عناوين الجرائد المتلفزة على قناة c.n.n. لا تكاد ترى شيئاً؛ إذ تتكون لديك مجموعة من المفاهيم غير المفيدة بسبب غياب الإطار والتحليل والتفكير، ويمكننا القول هاهنا: إن الفحوى هي عدو الذين يتحكمون بمصائر الشعوب (حتى ولو كانوا جهة مجهولة)؛ فالنظام لا يقوم إلا إذا كان أتباعه يعيشون في الترهات.

ومن هنا جاءت ضرورة أن نحشو حياتهم الخاصة، وحتى حالتهم النفسية بمعلومات وتصورات زائفة حتى لا يعوا شيئاً عن مصيرهم.

يستطيع الخيال العلمي والخيال عامة، والأدب القائم على التخيل امتلاك القدرة على الإبداع ضد هذا النوع من الاعتداءات الصارخة.

فأساليب الاعتداءات هذه لا تلجأ إلى الخيال كما يجب؛ بل تبتعد عنه كلياً. والخيال العلمي الأمريكي المعاصر هو ظل لما كان عليه: إنه مقيد، ضحل، ويقتصر غالباً على أشكال من العلم المبتذل الهجين لا قيمة لها على الصعيد الأدبي والفكري، وأصبح قدَره أن يقع ضحية للغموض والتحريض.

مع ذلك يجب ألاّ نتوقع من «الأدب الكبير»، الاتجاه السائد (إن لم يكن مبالياً بالمجتمع الذي يحيط به أو جعل الافتراق عنه، والانكفاء على ذاته معياراً للجودة) أن يقود المقاومة ضد هذا الغزو الفكري.

إن ذلك يقتضي روايات (عليا) واعية لذاتها، تثير قلقاً ولا تدغدغ العواطف. هذا وهو دور الخيال العلمي، ويمكنه أن يضطلع بذلك من جديد.

ترجمة من مجلة أوروبا (مجلة أدبية شهرية) رقم 870 ■

الخيال العلمي في الولايات المتحدة

مقابلة مع جان ـ دانييل بريك Daniel Brèque. Jean

ستيفان نيكو

ت: عدنان محمود محمد

جان ـ دانييل بريك مترجم (ندين له بترجمة رقعة الشر لدان سايمونز) وناقد وكاتب؛ **إذ نُشرت قصص عدة في بريطانيا والولايات المتحدة)، وهو أبرز الاختصاصيين في مجال الخيال العلمي الأنكلوساكسوني. وهو معاون رئيس تحرير مجلة Galaxies.**

+مصطلح الخيال العلمي من أصل أمريكي، فهل يعني هذا سيطرة الخيال العلمي الأمريكي على الخيال العلمي؟

++جان ـ دانييل بريك: نعم، إلى حدٍّ كبير. فقد نشأ الخيال العلمي الأمريكي خلال عقد الثلاثينات في بوتقة pulps؛ حيث كان من الضروري الإنتاج وحتى التخصّص من أجل البقاء. ولقد عرف عصرَه الذهبي في الأربعينيات؛ حيث أرسى جون دبليو كامبيل John W. Campbell، وهو رئيس تحرير Astounding، دعائم الخيال العلمي الحديث، وأطلق كتّاباً من أمثال أسيموف Asimov وهاينلاين Heinlein وفان فوغت Van Vogt. وغداة الحرب العالمية الثانية، أصبحت الولايات المتحدة الأمريكية إحدى القوتين المسيطرتين على الكوكب، ومن الناحية الثقافية، صارت القوة الوحيدة. وصار كل ما يأتي من الولايات المتحدة، يثير الفضول من رواية سوداء أو جاز أو روك، وصار من الضروري أحياناً التعريف نسبةً إلى إنتاجات اليانكي.

وعندما انتقل الخيال العلمي الأمريكي إلى فرنسا في بداية الخمسينيات عرف القرّاء، في بضعة أشهر، مجموعةً من أفضل ما أُنتج خلال السنوات العشر السابقة، وحتى قبل: مثل راي برادبوري Ray Bradbury وفريدريك براون Fredric Brown وهـ. بي. لافكرافت H. P. Lovecraft وثيودور ستورجون Theodore Sturgeon وإيه. إي. فان فوغت، إلخ. وباستثناء أشخاص من أمثال رينيه بارجافيل René Barjavel وب. إر. بروس B. R. Bruss، فإن الكتّاب الفرنسيين الذين شُغفوا بهذا الجنس في ذلك العهد، لم يكونوا إلا مبتدئين، وكان أمامهم، ولزمن طويل، شوطٌ طويلٌ يجب أن يقطعوه.

✦ومع ذلك، فإن الكاتبين اللذين يعدّهما الأمريكيون مؤسّسَين للخيال العلمي ـ جول فيرن Jules Verne وأتش جي ولز H.G. Wells ـ هما أوربيان. كما يمكننا أن نذكّر بأن الاستباق الفرنسي كان نشيطاً في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ألم يخصّص روسني الكبير، ـ المؤلّف الشهير جداً ولرواية حرب النار La guerre du feu ـ نصف أعماله للموضوعات الكلاسيكية وللخيال العلمي؟ إذن لماذا لم ينبت ذلك الطعم في فرنسا؟ ولماذا تشكّل هذا الجنس بوصفه جنساً أمريكياً؟

✦✦كان هناك إنتاج لروايات علمية في فترة ما بين الحربين في فرنسا، ولكنّ هذا لم يستمر. وفي مقدمته لمختارات صعودات إلى الأفق Escales sur l'horizon، يقدّم سيرج ليمان Serge Lehman الفرضية التي بموجبها فَقَد العلمُ كلَّ جاذبيةٍ بالنسبة للمثقّفين الفرنسيين بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، نظراً لأن وسائل التقدّم تحوّلت إلى أدوات ذبح. وأنا أرى أنه على حق. وإذا كان العصر الجميل La Belle Epoque فترةً من التفاؤل تقارب فيه الفن والتكنولوجيا، وبصورة خاصة تحت رعاية مدرسة نانسي، بما سُمِّي الفن الجديد L'Art nouveau، فإن السنوات المجنونة التي تلت الحرب العالمية الأولى، هي السنوات التي انضوى فيها الفن والأدب تحت لواء اليأس أو العبثية. إلا في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث كانت معاناة الأمريكيين من الحرب أقل.

✦كيف تشكّل الخيال العلمي في الولايات المتحدة؟

✦✦في الفترة الأولى، من أواسط العشرينات وحتى بداية الخمسينيات، كان الخيال العلمي أدباً يُنشر، بصورةٍ رئيسة في المجلات، ويقرؤه شبّانٌ يبدون مجانين في نظر

معاصريهم - قراءة السيرة الذاتية لأسيموف أو لفريدريك بول Fredrik Pohl لتكوين فكرة عن العصر. وبما أن بعض المجلات كانت تحوي زاوية: «بريد القرّاء» كانت تظهر عليها عناوين القرّاء المذكورين، فقد تبع ذلك لقاءات وإنشاءٌ لنواد، ثم تشكّل ما يُسمّى الفاندوم le fandom. ويتميّز الخيال العلمي عن الأجناس الشعبية الأخرى - البوليسية والوسترن والرواية العاطفية، إلخ - بوجود جمهور وفيٍّ، ومتعصّب أحياناً يقوم مقام الموئل للمؤلّفين الجدد.

وعندما اهتمّت الطباعة الأمريكية التقليدية بالخيال العلمي، فذلك لأن المتعصّبين له أخذوا زمام المبادرة ونشروا نصوصَ كتّابهم المفضَّلين في كتب.

واليوم تبدو المجلات المتبقّية وكأنها ديناصورات، حتى وإن كان مستقبل هذا الجنس يُبنى على صفحاتها. في الواقع، إن دور النشر الأمريكية، وهي المهتمّة أكثر بالربح، تميل إلى إهمال الكتب المعنية بالخيال العلمي الأكثر أصالةً، لصالح نتاجات متأتّية من أفلام ومسلسلات تلفزيونية ناجحة.

+غالباً ما أُخذ على الخيال العلمي الأمريكي تمييزُه للموضوعات على حساب الكتابة، فهل كان هذا المأخذ مسوَّغاً خلال الثلاثينيات؟ وهل ما يزال له معنى اليوم؟

++كان لهذا المأخذ معنى في الثلاثينات، ولكنه كان يطبّق على مجموع الـ Pulps الأمريكي، حيث امتزجت الأجناس كلّها. بيد أن وصول جون دبليو كامبل إلى رئاسة الأستاوندينغ مثّل قفزةً نوعيةً غير عادية بالنسبة لهذا الجنس. وحتى وإن كان أسيموف وهاينلاين وفان فوغت الذين قدّمهم كامبل ليسوا كتّاباً كباراً، فعلى الأقل كانت لديهم ملكة الكتابة بأسلوب واضح وفعّال، متخلّص من تأثيرات البولبس. السأم، هذا النوع من الأساليب كان لزمن طويل الوحيدَ المقبول في ذلك المجال. وفيما بعد، أثرى وصولُ أجيال عديدة متلاحقة جنسَ الخيال العلمي.

+برأيك من هم الكتّاب المميَّزون في الولايات المتحدة خلال سنوات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات؟

++يُسمّى عقد الثلاثينيات space - opera - حبكات ذات أبعاد كونية، وسط مسلسل - وسيّد هذا الجنس هو إي إي «دوك» سميث Smith«Doc»E. E. ، وهو للأسف لم يعد مقروءاً نهائياً اليوم. كما يمكن أن نذكر من ذلك العصر إدموند هاملتون Edmond

Hamilton وجاك ويليامسون Jack Williamson، وهو كاتب ما يزال يُقرأ حتى اليوم، بعد أن عرف كيف يتطوّر مع هذا الجنس.

ووُصف عقد الأربعينيات بـ«العصر الذهبي» للخيال العلمي الأمريكي، والكاتب الأهم بلا منازع في تلك الفترة هو روبرت هاينلاين الذي اخترع معظم أدوات أدب الخيال العلمي الكلاسيكية، ولكن يجب ألا ننسى إسحق أسيموف، وإيه وإي فان فوغت وثيودور ستورجون وكليفورد د. سيماك Clifford D. Simak.

أما عقد الخمسينيات فقد شهد ظهور الهجاء والتّصنّع، وظهرت مجلات مثل غالاكسي Galaxy والماغازين أوف فانتازي آند ساينس فيكشن Magasine of Fantasy & Science - Fiction، والمؤلّف الرمز لهذا العقد هو برأيي روبرت شيكلي Robert Sheckley، كما يجب أن نذكر أيضاً بول أندرسن Poul Anderson وفيليب جوزيه فارمر Philip José Farmer وآخرين.

+حدّثنا قليلاً عن هذا الـ «العصر الذهبي» للخيال العلمي الأمريكي!

++إنه نتاج رجل واحد تقريباً هو جون دبليو كامبل الذي، ما إن تسلّم إدارة الـ astaunding، حتى عمل على تأهيل كتّاب جدد، وذلك بإعطائهم توجيهات بأن يكتبوا بصورة خاصة قصصاً تنتمي إلى الأدب العام المعني بالمستقبل؛ بمعنى آخر، يجب أن تُقرأ قصصهم كما لو أنها كتبت بأقلام كتّاب من المستقبل لقرّاء من المستقبل.

وقبل كامبل وقع أدب الخيال العلمي بصورة عامة في فخّين اثنين: الأول هو فخّ التعليمية؛ حيث كُتبت قصصٌ عمد فيها الكاتب إلى عرض أفكار علمية على حساب القص وعلم النفس والكتابة؛ - والثاني هو فخّ التكرار - حيث نُقلت قصص الوسترن إلى الفضاء. ولكن بدفعٍ من كامبل نشأ شكلٌ أدبي جديد.

+و«الموجة الجديدة The New Wave»؟ هل كان لهذه «الحركة» علاقة مع «الثقافة المضادّة - la contre culture» كما أكّد ذلك نورمان سبينراد Norman Spinrad حديثاً؟

++لنقُلْ إنه كانت هناك جسور. فقد كان كتّاب «الموجة الجديدة» يعدّون أنفسهم أصحابَ الثقافة المضادّة، ولكن تجاهَلَ كتّاب الأدب العام والموسيقيون والناشرون معظمَ أعمالهم. وما أزال أذكر مقابلةً أجريت مع أعضاء الـ بينك فلويد Pink Floyd ونُشرت في

الغالاكسي، وقد جهد صاحب المقابلة أن يكشف أن هؤلاء يجهلون كل شيء عن ديك Dick وسبينراد، ولكنهم كانوا يعشقون أسيموف وكليرك Clarke!

وبالمقابل كان في فرنسا انسجام حقيقي بين الخيال العلمي والرسوم المتحرّكة، وذلك بفضل فنّانين من أمثال موبيوس Moebius ودروييه Druillet وبفضل «موصلين» مثل جان ـ بيير ديونيه Jean ـ Pierre Dionnet.

+لطالما عُدّ فيليب ك. ديك في فرنسا الكاتبَ الرمز للخيال العلمي الأمريكي الحديث، ونجاحه عندنا لا يُنكر، فهل كان لديه النجاح نفسه في الولايات المتحدة؟

++كان نجاح ديك في الولايات المتحدة متأخّراً، وللأسف، بعد وفاته. وديك هو من الكتّاب الأمريكيين الملعونين الذين اعترفت بهم فرنسا قبل مواطنيها. يمكننا أن نذكر في مجال الخيال العلمي والأدب العجائبي بو Poe ولافكرافت Lovecraft، وفي مجال الرواية البوليسية نذكر تشستر هايمز Chester Himes، والأمثلة الأخرى كثيرة. ولقد تمّت في فرنسا عملية ترويج ذكية فيما يخصّ ديك، قادها أناسٌ من أمثال آلان دوريميو Alain Dorémieux، وجيرار كلان Gérard Klein وجاك سادول Jacques Sadoul وجاك غومار Jacques Goimard وروبير لوي Robert Louit.

... باختصار، جميع الكتّاب المهمّين في عقدَي الستينيات والسبعينيات. وأعتقد أن الأفكار الديكية كانت رائجة عند الجمهور الفرنسي في أحداث 1968.

+عندما تظهر حركة، أو نزعة جديدة في الخيال العلمي العالمي، نفكّر بالـ «سايبربونك Cyberpunck»، بصورة خاصة بالأكثر إعلاميةً بينهم، وأقصد وليم جبسون William Gibson (وهو كندي ـ إنكليزي) ـ دائماً ما تولد هذه الحركات في الولايات المتحدة... فهل نحن دائماً أمام هيمنة أمريكية؟

++أعتقد أن الأمر يتعلّق دائماً بمشكلة التواصل، فالعالم بأسره يقرأ اللغة الإنكليزية، ولكن اليابانيين لا يقرؤون الفرنسية دائماً، والإسبان لا يفهمون الألمانية دائماً، إلخ. وما إن ترجم جان ـ كلود دونياش Claude Dunyach ـ Jean قصصه القصيرة إلى اللغة الإنكليزية ـ وبخاصة فك شيفرة الشبكة Déchiffrer la trame ـ ، حتى تَلَقّى عروضاً من العالم بأسره. وعندما ظهرت موجة جديدة في الخيال العلمي الأمريكي ـ حتى لو كان ذلك في البداية

مجـرّد مواقـف مُـضحكة سـريعة مثـل الــ Steampunk الـذي اصـطنعه ك.دبليـو جـيتر K.W.Jete، فإن العالم بأسره عَلِم به؛ في حين أنه إذا قامت حركة، حتـى لـو كانـت هامـة، في بلد غير أنكلوساكسوني، فمن النادر أن تتخطّى حدوده.

+هل حملت حلقـة هـايبريون Hyperion لـدان سـيمونز Dan Simmons تجديـداً في الخيال العلمي الأمريكي المعاصر؟

++لأقل إنه شارك في تجديد الخيال العلمي الأنكلوساكسوني. ففي الوقت نفسه الـذي كان فيه سيمونز يكتب هيبريون، بدأ الكاتب الإنكليزي إيان م. بـانكس Iain M. Banks في حلقته حول الثقافة، وبدأ كولن غرينلاند Colin Greenland الكلام عنـه... وباختـصار، إنهـا العودة الكبرى للـ سبيس ـ أوبرا، وهو جنس فرعي عُدَّ محرّكاً للموقد، ولكنه ظهر كحامل غنى تخييلي بفضل هؤلاء الكتّاب الجدد. ولا بدّ من القول إن ما يُسمّى «الخيـال العلمـي على الشاشة» قد تمّ بلوغه على يد الكاتب البريطاني بيتر ف. هـاملتون Peter F. Hamilton بمسلسله المعَنْوَن فجر الليل ـ ستة أجزاء تحوي سبعمائة صفحة في طبعته الفرنسية.

+من هم برأيك أهم الكتّاب الأمريكيين اليوم؟

++إن دان سيمونز هو بلا منازع الكاتب الذي كان أكثر تأثيراً في الخيـال العلمـي في عقد التسعينات. ويبدو أنه ابتعد عن هذا الجنس في السنوات الأخيرة، ولكن يُعلَن عنـه أنـه سيُنتج نسخةً جديدة من الإلياذة والأوديسة أنتظرهما بفارغ الصبر. كما إنـي سـأذكر مايـك رسنيك Mike Resnick الـذي تجاوز موقعـه ككاتـب لروايـات المغـامرات بفـضل ولعـه بأفريقيا ـ رواية كيرنياغا Kirinyaga هي من الروايات المفصلية في ذلـك العقـد. وكـذلك سأذكر الثنائي الهام في الهجـاء الـسويفتي: جـيمس مـورو James Morrow وتـيري بيـسون Terry Bisson.

ولكن مجال الأنكلوساكسونية لا يقتصر على الولايات المتحدة، وسوف أذكر الكاتـب البريطاني بول ج. ماك أولي Paul J. McAuley الذي جمع بـين النـسيج العلمـي والموهبـة الأدبية، والأوسترالي غريغ إيغان Greg Egan، هذا الميتافيزيقي في عصر الذكاء الـصناعي، لا بدّ من قراءته.

+ومن هم الكتّاب الواعدون؟

++لقد اكتشفتُ للتو قصص كاثلين آن غونان Kathleen Ann Goonan التي أدهشتني؛ وبما أنها نَشَرَتْ روايتين أو ثلاثاً، فلن أتأخر عن قراءتها. أما عن تيد شيانغ Ted Chiang فلا أعرف إلا عدة قصص، وكلّها متميزة، ويُقال إنه سينشر مجموعة منها حتى قبل أن يكتب رواية ـ وهذا مؤشّر واضح.

+هل الخيال العلمي بخير في بدايات القرن الحادي والعشرين؟

++نعم ولا. فعلى المستوى التجاري البحت، يبقى الخيال العلمي إحدى العلامات الأكثر بيعاً...ولكن ما يُباع في المكتبة هو الروايات المكتوبة مسلسلةً لتُعجب محبّي الستار تريك Star Trek والستار وورز Star Wars والأمثلة الأخرى التي تُسمّى من باب التهكّم «الساي فاي Sci ـ Fi». وللأسف نرى كتّاباً موهوبين مثل غريغ بير Greg Bear وك. دبليو جيتر، وسأكتفي بذكر كاتبين أحبّهما، قد انساقا للكتابة في هذا النوع ليكسبا قوت يومهما. ففي الولايات المتحدة يعاني الكاتب الشاب في نشر أولى رواياته.

وبالمقابل، على المستوى الأدبي البحت، نجد نصوصاً رائعة، بشرط أن نعرف كيف نكتشفها، ونحن نقرأ باستمتاع متزايد كتّاباً يمتلكون أدواتهم تماماً ـ من المحاربين القدماء نذكر روبرت سيلفربرغ Robert Silverberg إلى الذئاب الشباب من أمثال تيد شيانغ الذي سلف ذكره، مروراً بكاتب مثل لوسيوس شيبارد Lucius Shepard ـ والاكتشافات مستمرة.

+ومع ذلك، مقابل هذا الخيال العلمي الأمريكي، يبدو أن الخيال العلمي الفرنسي يُبلي بلاءً حسناً منذ أواسط التسعينيات. وكذلك فإن خيالاً علمياً جيداً يظهر في أوربا (إيطاليا مع فاليريو إيفانجيليستيValerio Evangelisti، وألمانيا مع أندرياس إيشباخ Andreas Eschbach، وإسبانيا مع خوان ميغيل أغويليرا Juan Miguel Aguilera، إلخ) فهل تعتقد أن هذه الظاهرة ستدوم؟

++ربما نعم، على اعتبار أننا شهدنا خلال السنوات الأخيرة ظاهرةً جديدة حتى الآن: فقد تواصل الكتّاب والناشرون والقرّاء الأوروبيّون بعضهم ببعضهم الآخر بمناسبة المهرجانات مثل مهرجان يوتوبيا، ويبدو تماماً أن خيالاً علمياً أوروبياً هو في طريقه إلى التشكّل. فحتى الآن، في فرنسا كما في إسبانيا، وفي إيطاليا كما في ألمانيا، لم يكن يُعرف

ـ ما خلا بعض الاستثناءات ـ إلا الإنتاج الوطني والإنتاج الأنكلوساكسوني؛ واليوم، ليس الكتّاب الذين أتيتَ على ذكرهم فحسب هم من نُشرت أعمالهم في فرنسا؛ بل كتّابٌ فرنسيون –رولان سي فاغنر Rolland C. Wagner وآيردال Ayridhal وجان ـ مارك ليني Jean ـ Marc Ligny، إلخ ـ بدؤوا بنشر نتاجاتهم عند جيراننا الأوربيين.

في الواقع، لدي انطباع بأن الساي فاي ـ الخيال العلمي الاستهلاكي، المتواضع ـ قد أصبح مجالاً مختلفاً عن الخيال العلمي المتميّز، ذلك الذي اكتسب مزايا لغة تتجاوز الحدود ـ وبين دان سايمونز وآيردال أشياء مشتركة أكثر مما بين دان سايمونز والأجير الذي كُلف بتحرير الجزء الخامس والعشرين بعد الثلاثمئة من «بيجامات في الفضاء». في كل مكان تقريباً، الجمهور العريض ـ الذي كان غارقاً في جهل الخيال العلمي بسبب مثقفين ذوي صدقية متضائلة ـ يهتم بالخيال العلمي ويقبل عليه بلا أحكام مسبقة ولكن بعقل نقدي منفتح. هناك كتّاب أوربيون ينطلقون بلا عقد للنشر لدى ناشرين أنكلوساكسونيين ـ جان ـ كلود دونياش وآيردال في المجلة البريطانية Interzone... ، آندرياس إيشباخ في المجلة الأمريكية The magazine of fantasy &Science Fiction ـ وهذا ما تمّ الترحيب به بوصفه حدثاً من قبل النقّاد الأنكلوساكسونيين الذين اكتشفوا نمطاً آخر للكتابة ولعيش جنسهم المختار.

وما هو الخيال العلمي إن لم يكن التوق إلى ما هو آخر؟

أجرى المقابلة: ستيفان نيكو Stéphane Nicot ■

من الرواية التجريبيّة إلى العجائبي العلميّ
علم وخيال في فرنسا نحو 1900

دانييل شابرون

ت: عدنان الدالي

إنّ شجرة نسب الخيال العلميّ الفرنسيّ معروفة جداً في الوقت الحاضر، والأسلاف ـ سواءٌ أكانوا شرعيين أم مزعومين ـ محدّدون حسب الأصول ومعدودون. فالعجائبي ـ العلميّ، في بداية القرن العشرين (سيغيّر اسمه فيما بعد) وقد يكون متحدراً من أصول مباشرة، من تقارب أعمال إدغار بو، وجول فيرن وكامي فلاماريون، وفيليبه دو ليسل آدم، وهـ .ج ولز. وها هو ذا إذاً ج ـ هـ .روزني J.H. Rosny aîné الكبير وموريس رونار Maurice Renard، رائدان بلا منازع من الناطقين بالفرنسيّة من نوع جديد، حبيا بمثابة إرث زاد المسافر الذي يشارك بحصّة كبيرة في الغرائبي le fantastique في التعميم. هما بالذات فضلاً عن ذلك سيفعلان كلّ شيء ليثبتا هذه الأنساب، مكتفيين ببعض اللمسات والتنقيح، ومقوّمين أحدهما للتشهير بالآخر[1].

إنّها طريق مرسومة ووراثة أخرى نريد أن نرسم هنا خطوطها الأوّليّة. إلى جانب شجرة النسب المثبتة، وسط مشهد طبيعيّ أصليّ رسم منه بيير فيرسان Pierre Versins لوحة رائعة، وسيتعلّق الأمر بإظهار كتلة تهيمن على الأفق الأدبيّ في العصر الذي نتحدّث عنه. وفي الواقع كيف ننسى، في إطار تاريخ الأجناس الروائيّة في مطلع القرن العشرين مما يبهر نظرة كلّ جيل أدبيّ: قامة زولا الضخمة[2]. وعلاوة على ذلك، ألم تكن الرواية

---

(1) موريس رونار يبتعد مثلاً عن جول فيرن، "المستبق" التّعس" لكي يُبرز دور ولز.

(2) يظهر زولا في موسوعة اليوتوبيا والخيال العلمي Encyclopédie de l'utopie et de la science ـ fiction لبيير فرسان Pierre Versins ولكن لرواياته الأربع الأخيرة، الأناجيل les

الطبيعية le roman naturaliste لكي تنشأ «رواية تجريبيّة roman expérimental»، وذلك قبل الخيال العلميّ بكثير، ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعلم والخيال؟ الفرضيّة التي سنضعها بسرعة هي أنّ «العجائبي ـ العلمي» كما انتهى به الأمر أن يُنظّر له موريس رونار في 1909، قد ولد من خليط من الأخذ والردّ من البرنامج الزولي[1]. وإنّ تأثير ما سبق أسلافنا النبلاء يمكن أن يكون فوق ذلك متكاملاً تماماً مع هذا (النصّ الجديد) من القراءة.

الرواية التجريبيّة

من المناسب أن نذكّر ببضع كلمات بطبيعة الرواية التجريبيّة، كما عرّفها زولا من خلال قراءة متنبّهة إلى أبعد حدّ لنتاج الدكتور كلود برنار «مدخل إلى دراسة الطبّ التجريبي» Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. ضمن سلسلة التجارب الفكريّة لفلاسفة عصر الأنوار، والتجارب الخياليّة للكتّاب المسرحيّين والروائيّين من العصر[2] نفسه، زولا يماثل إذاً بين الأدب والعلم التجريبيّ. وبدقّة أكثر، قد لا يكون الأدب فنّاً فقط قد يصبح علماً، على غرار الطبّ. قد يوصل الأدب إلى المرحلة التجريبيّة علوماً لولاه لبقيت منحصرة في المرحلة الاختباريّة Empirique: كعلم النفس وعلم الاجتماع وحتّى علم الأخلاق والفلسفة. من الصحيح، في الواقع، كما يقول كلود برنار، أنّ بعض المجالات العلميّة تبدو وكأنّها تنمو في مرحلة الملاحظة، ولم تتمكّن من الوصول إلى التجريب. إذا كان الطبّ يبدو قادراً، أخيراً، على أن يسارع الخطا، فماذا يمكن أن ننتظر من

Evangiles، ويبدأ المادة قائلاً: "زولا، إميل: كاتب فرنسي (1840 ــ 1902) أمضى سنواته الخمس الأخيرة في الاستباق." (Lausanne, l'Age d'homme, p 979)

(1) حالة ج ــ هـ.روزني الأكبر، طبيعي شاب تمرّد على السيد عام 1887، وهو مثال للجيل المذكور. وأسمح لنفسي بإحالة القارئ إلى مقالي "ما قبل التاريخ، 1887، ج ــ هـ روزني الأكبر" الذي سيظهر في les Actes du colloque، أزمة الرواية والاغتراب في نهاية القرن، بإدارة جان ــ مارك مورا وغي دوكري، Lille, Presse universitaires de Lille, 2001.

(2) لنأخذ على سبيل المثال، الخلاف لماريفو Marivaux. وحول هذا الموضوع سأسمح لنفسي بالإحالة إلى مقال كلود ريشلر Claude Reichler ودانييل شابرون Danielle Chaperon "التجربة وعلاجها في العلم وفي الخيال في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر." ؛مجلة Pratiques العدد 107 ــ 108، كانون الأول 2000، ص 35 ــ 54. والمقال الحالي يتابع فكرةً بدأت مع كلود ريشلر، وبتشجيع من التعاون الذي يُشكر عليه عدة طلاب في الماجستير، منهم جان ــ لوك بوركار، وماتيو لوفر وميلاني بوليار.

علم الفلك «بما أنّنا لا نستطيع أن نغيّر بالتجربة الظواهر السماويّة، كما يفعل ذلك الكيميائيّ والفيزيائيّ فيما يتعلّق بعلمهم[1]»؟ كما أنّ هناك مجالات في علم النفس وعلم الاجتماع، تبدو كلّ تجربة فيها مستحيلة بالنظر إلى عوائق لا تحصى: براغماتيّة أو أخلاقيّة.

وقد نقول اليوم إنه في هذا الإطار كيف يعرض الروائيّ نفسه، إذا صحّ القول، لتخطّي الصعوبات التي يواجهها في مجالات العلوم الإنسانيّة. وبما أنّ التجربة ليست ممكنة إلاّ إذا كان العالم قادراً على إدخال تعديل أو تغيير، أو تشويش في مجال الظواهر التي يدرسها، وأنّ مقدّمة كهذه تكون مستحيلة في مجالات علم النفس والعلوم الاجتماعيّة، فالرواية تقدّم تمثيلاً لها في الخيال. لأنّ الروائيّ يملك السلطة المُخلّة التي يفتقر إليها العالم. ولن يتوانى زولا في الواقع عن أن يولّد لدى شخصيّاته، في محيطها الاجتماعيّ أو وسطها الطبيعيّ، اضطرابات من كلّ الأنواع : آفات عضويّة، أمراض، حوادث، ظواهر جويّة وتنقّلات.. إنّها كالتغيّرات التي تُدخل انقطاعاً بين البنيات والأوساط، وتسبّب حالات عدم تكيّف تحاول الشخصيات معالجتها بصورة واعية أو غريزيّة. هذا هو حادث بنّاء السطوح كوبو في رواية الحانة l'assomoir الذي أحبط وضعاً يخصّ توازناً اقتصاديّاً أو اجتماعيّاً أو عاطفيّاً. هذا هو انغراس السعادة المخيفة لنساء في حيّ تجاريّ قديم. هذا هو تبنّي الشابّة إنجيليك ـ ابنة سيدوني روجون ـ من قبل عائلة خيّرة في رواية الحلم le Rêve. أقام الروائيّ تجربته مخضعاً الشخصيّة إلى سلسلة من الاختبارات، وجاعلاً إيّاها تمرّ في عدد من الأوساط. ثم يتدخّل بطريقة مباشرة ليضع شخصيّته في ظروف تبقى فيها سيّدة[2]. بالتأكيد، من وجهة نظر الشخصيّات، فإنّ كل هذه المواقف مرّت وكأنّها نتاجات خاسرة أو رابحة بالمصادفة أو قضاء وقدراً. هكذا فإنّ الإخلالات التي أدخلها الروائيّ في قدرها لا تخلّ بقوانين الطبيعة. لا بدّ أنّ ذلك لا يتمّ بحجب الحدث، أي أنّه في حقيقة العالم العلميّ، قد تكون هذه التغييرات عبارة عن حركات لا يمكن تحقيقها أو أنّها محظورة. فمن المستحيل بالنسبة لطبيب يستحقّ هذا الاسم، أن يلقّح كائناً بشريّاً بمرض، أو أن يكسر له عضواً من أعضائه، في حين أنّه ما من شيء أكثر سهولة من ذلك بالنسبة

(1) كلود برنار: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي (1865)، ("Paris Flammarion ("Champs"، 1984، ص 47.

(2) إميل زولا، "الرواية التجريبية" [1880] في Anthologies des préfaces de romans français au XIXe siècle, UGE(10/18)1971, p.315

للروائيّ. ومن المستحيل بالنسبة لعالم اجتماع أن يخطف طفلاً من أهله لكي يودعه عند زوجين ينحدران من بيئة أخرى، بهدف وحيد هو قياس وزن كلّ من الوراثة والتربية. بالنسبة إلى زولا، كلّ محيط أكبر يضع الإنسان تحت تجربة حقيقيّة يجريها الروائيّ عليه. وبشكل أفضل، سيتعلق الأمر ليس بإثبات صحّة ظاهرة ما؛ بل بطرح تجارب من أجل التجريب، بحسب عبارة كلود برنار الذي يسميّ ذلك «الصيد في الماء العكر»، هل ستتأقلم إنجيليك بومون – ليغليز؟ وهل ستحتمل جيرفيز سقوط كوبو؟ أيستطيع كلود لانتييه أن يصبح رسّاماً رغم ردّته الوراثيّة؟ وهل سيتهرّب الدكتور باسكال روغون من القوانين الوراثيّة التي يدرسها؟ من المهمّ أن نوضّح أنّ العبقرية الأدبية بالنسبة إلى زولا تكمن في نتائج التجربة المنجزة هكذا بجانب من الخيال (مشكلة صحّتها تبقى في الواقع نوعاً ما غامضة)، كما في القدرة على إنشاء نصوص تجريبيّة أصليّة.

التجربة الخياليّة لحدود العقل:

لا يخفى على أحد أنّه مهما كان ما نعرفه من تعريفات قانونيّة (تحديدات) للفن الأدبي الخيالي قليلاً، فإنّ الأسلوب الموصوف آنفاً يشبه كثيراً، من حيث المبدأ، ما استطاع بالتعاقب أن يصفه روجيه كايوا وبيير –جورج كاستيكس وتزفيتان تودوروف وجويل مالريو. تمزّق وتدخّل للغموض في الحياة الواقعيّة، وهجمة غريبة، وانقطاع التماسك الشامل، وظواهر مشوّشة هي في الواقع من الوريد نفسه مثل التغيرات أو التشويشات التي هي من أصل العمليّة التجريبيّة. بهذا التباين ـ سيتعلّق الأمر بتحديد ما إذا كان ذلك التباين حاسماً، فإن التغيّر في المشكلة في حالة العجيب في الأدب يتمّ بالرغم من القوانين الطبيعيّة. (تمثال يمشي، امرأة تتغذّى بالدمّ، جنديّ مجمد يعود إلى الحياة)، هذا ما يبدو بقوة مطابقاً في الواقع للقوانين التي أثبتها العلم. والتجربة الروائيّة تبقى مع ذلك مشابهة لما ابتدعه زولا: هل ستعيش الشخصيّة؟ كيف ستكون ردّة فعلها؟هل ستتأقلم مع التغيّرات التي تتولّد من خلال «الظاهرة المخلّة بالنظام»؟

تتطلّب التجربة الخياليّة لحدود العقل(1)، كما أدركها جيّداً في عصره تزفيتان تودوروف، ومن بعده جان بيلمان نويل، فقط ـ وهذه تقنيّة فيها شيء من تقنيّات زولا ـ أن تُعاش من وجهة نظر الشخصيّة فقط.

(1) Irène Bessière, le récit fantastique, la poétique de l'incertain, Larousse, 1974, p.29

هذا ما كان موباسان قد تنبّأ به عندما قارن الواقعية الشخصيّة بالواقعيّة الموضوعيّة للنزعة الطبيعيّة عند زولا. في مقدّمة «بيير وجان» يصرّ موباسان على هذا الوضع للشخصيّة التي تقتضي التخلّي عما سنسمّيه اليوم العلم بكلّ شيء من قبل الراوي[1]. ليس من المدهش لما سيطلق فيما بعد في كتابة الحكايات الخياليّة، ما هو بالتأكيد تحريض نحو علماء الطبيعة بطاعة روحانية شديدة. لهذا، أليس ذلك فناً يطوّر بأسلوبه «علم النفس التجريبيّ» المطابق تماماً لمشروع زولا، الذي كان يريد أن يدرس الكائن البشريّ بأكمله، وعزل القوانين التي تحدّد حياته العاطفيّة والفكريّة؟ إذا كان يكفي تغيير وسط لدراسة علم الاجتماع التجريبيّ، نتصوّر أنّ إخضاع شخصيّة لحكم ظاهرة لا يمكن تفسيرها، هو طريقة جيّدة لاختبار قدراته العقليّة.

ندرك هنا أنّه ليس ما يهمّ هو القانون الطبيعيّ أو فوق الطبيعيّ للتشويش، وأنّ هذا القانون يجب ألاّ يحجب القرابة في المشاريع الأدبيّة. وسواء أكان ذلك في الرواية الطبيعيّة أم في الحكاية الخياليّة، فإن الخيال يتيح تماماً إنجاز تجارب مستحدثة على الإنسان، علماً أنّها مصطنعة. بهذا التباين القريب، في هذه الأثناء فانّ المعرفة العلمية نفسها تُرى مجرّبة في القصّة الخياليّة. في غالبيّة الحكايات من هذا النوع (وهذا مقبول بالنسبة للقصص الرومانسيّة) ما من معرفة عقلانيّة تتوصّل حقيقة إلى تخفيف الظاهرة المخلّة. إنّ حالة «هورلا» عند موباسان فريدة في نوعها، لأنّ المعارف المستدعاة بالتعاقب عبر الشخصيّة (دروينيّة ـ علم الفلك، نظريّات الإيحاء، والتنويم المغناطيسيّ...) تسمح له تدريجيّاً بدمج الظاهرة المشوّشة ـ دون أن نجعلها أقلّ رعباً. فالخيال العلميّ ليس بعيداً.

المجرّبون الممثلون

إن وضع الشخصيّة عند زولا في حالة تشريح حيّ قليل الشفقة (برونوتيير لم يغفر له ما سمّاه نقص التعاطف البشريّ عنده)، سوف ينتج بتيلة أخرى مثل لوروفيفال العجيب على أساس مثاليّة شخصيّة أعلنها موباسان. المقصود شخصيات، في وسط نصوص مكتوبة بوضوح ضدّ النزعة الطبيعيّة، تصوّر العلماء المتلصصين، قساة القلوب، وغالباً ما يكونون مغرورين. هذه الشخصيّات المشوّهة الواضحة للرواية الزولية في «المخبريّ» قليل الذكاء

(1) تخلٍّ لصالح سرد هوموديجيتي (ذلك الخاص بمختلف نسخ الهورلا) أو في تبئير داخلي (بيير وجان)، فإن زولا، كما نعلم، وبفضل فيليب هامون، لا يمارس إلا تبئيراً مزوّراً، وهو غيور جداً من نظرة كلية العلم، هي نظرة العالم الذي يراقب ردود أفعال حيواناته المخبرية.

أو المخيف عديدة. في «علم الحبّ» (1888 ـ 1908) لشارل كرو Charles Cros، تهتم إحدى الشخصيّات بدراسة الفيزيولوجيا الغرامية عند شخصيّة شابّة أغواها واختطفها. ودون علم منه، يزنها (بواسطة المقعد الهزّاز)، يقيس حرارتها (بمقياس حرارة معلّق)، يعدّ قبلاتها (بواسطة عدّاد مخفيّ بين أسنانها)، ويدرس حموضة جلدها (بورقة عبّاد الشمس المنزلقة في ثنايا ثوبها) مستثمراً كلّ ثروته تقريباً في المشروع؛ فقد ذهل عندما توارت محبوبته ضاحكة، ومندهشاً بشدّة أيضاً من الأسف عليها. علماء أغبياء آخرون أقاموا هم أنفسهم في جهاز تجريبيّ جهنّمي: آلة الميتافيزيقا (1876) لريشبان Richepin، وهي كرسيّ كهربائيّ مزوّد بمثقب يقتل مخترعه: هذا المخترع كان يفكّر أن يحصل على الإدراك الحسّي للمطلق بفضل الصدمة العصبيّة التي يسبّبها الألم.

غالباً ما تحدث التجارب بشكل سيئ جدّاً، كما في الحقيقة حول حالة السيّد فالدمار(1845) لبو Poe، الذي بهر دون شكّ الكتّاب الفرنسيين، لهذا فالمجرّب العنيد يجب أن يواجه النتائج «الخياليّة» في عمله الذي يقدّمه كمحاولة سدّ الفجوة «في سلسلة التجارب المقامة حتّى الآن، في مجال الجاذبية المغنطيسية». ولكنّ العلماء ليسوا دائماً مخدوعين أو معاقبين. فمنهم المقاومون ومنهم المخيفون. في هذه الفئة يجب أن نصنّف مخترعي الأدوات والمراقبين الجريئين عند فيلييه دو ليسل آدم Villiers de l'Isle Adam، والمحرّضين على التجارب القطيعة أو المضحكة المخصّصة لقتل المثل الأعلى ـ مشروع كان علناً مشروعَ زولا عندما كان يقارن الرواية التجريبيّة بالأدب الرومانسي.

إذا كان تريبولا بونوميه، قاتل التم، الخطّاب التجريبيّ، ومدنّس الجثث، هو كاريكاتير مخيف، فماذا نقول في إديزون Edison حوّاء المستقبل، إذا قرّر أن يجرّب جهاز كبح جديد من اختراعه؟! فلن يتراجع أمام أيّة تجربة، مع احتمال التضحية بعدّة مئات من الضحايا في حادثة جسيمة واقعية جدّاً على الخطوط الحديديّة(1). وريث جدير كما يبدو لكلود برنار، إديسون يتبع بدقّة أسلوب المعلّم، لنأخذ مثالاً عن التجربة التي هي في قلب حوّاء المستقبل. إديزون درس أوّلاً مصير أحد أصدقائه، وقد دمّر نفسه لمعاناته من حبّ مرضيّ لراقصة تدعى ايفلين هابال. قام إديزون ببعض الافتراضات حول هذه الشخصيّة الشابّة يريد من خلال ذلك أن يتحقّق منها. لقد أصبحت كما قال: «موضوع تجربة فضوليّة... صمّمتُ على العثور عليها ثانية ليس لإثبات نظريّتي (فقد خلقت منذ الأزل)؛ بل لأنه كان

(1) Villiers de Lisle – Adam, L'Eve future, Lausanne, l'Age d'homme, 1979, p.46.

يبدو لي مثيراً للاهتمام أن أعاينها في ظروف جيّدة جداً وكاملة، كما كان يجب أن تكون»[1]. إديزون يعرف الطبيعة الخياليّة لعاطفة الحب، ويفترض أنّ المرأة التي كان صديقه مولعاً بحبّها لا بدّ أنّها كانت مجرّد سراب. وهذا ما تأكّد منه كاشفاً القناع عن ايفلين هابال، التي كانت كلّ جاذبيّتها مصطنعة، وبدت أنّها امرأة قبيحة وكريهة. لم يتوقّف إديزون عند إثبات هذه الحالة. ومثله مثل برنار وزولا، هو يتوق إلى أن تتوصّل نظريّته إلى تطبيقات عمليّة من أجل تحسين مصير الإنسان (الذكر في الحالة هذه). لقد فكّر بمشروع إصلاح واسع على النشاط الجنسيّ البشريّ.

إذا كان من المستحيل، في هذه الأنواع من الأهواء، الخروج من الوهم الشخصيّ بحصر المعنى، وتتعلّق كلّها بما هو من صنع الإنسان وبراعته، وبما أنّه، بكلمة واحدة، المرأة نفسها هي التي تقدمها مثلاً لتُستَبْدل بما هو مصطنع، فلنوفّر لها هذه المهمة[2]، إذا كان بالإمكان. سيتعلّق الأمر إذاً بوضع آندرييد في سوق الإثارة الجنسيّة، مهمتها البعث على التقزّز من الرجال للأبد ـ مبيّنة الوهم الذي هم ضحاياه — ضحايا معاشرة النساء المشؤومات بقدر ما هنّ «مثاليّات». مقابل المنافسة، هؤلاء المثاليّات سوف يختفين من تلقاء أنفسهنّ. إديزون يملك الوسائل التقنيّة لتحقيق هذه الطوباويّة في حبّ البشر. نموذج أصليّ محتذى للاندرييد هو منذ الآن مبني. تنقص في هذه الأثناء تجربة تؤكّد للعالم الفعاليّة العلاجيّة لمخلوقه. جاء لزيارته في وقت ما اللّورد اوالد، العاشق اليائس، عازماً على الانتحار. ما إن سمع قصّته حتّى همس الكهربائيّ في نفسه: «من الشيطان، إذا كنت أتوقّع مثلاً، أن أخاطر بهذه التجربة الأولى عليك[3]!...» والتتمّة معروفة. لاندرييد سوف يكتسي مظهر أليسيا المحزنة. لكنّ نتيجة التجربة ستكون مزوّرة، لأنّ عنصراً غريباً في دنيا العلم ـ نفس تائهة —سوف تتطفّل على الآلة. الاختبار يميل لصالح المثاليّة، لخسارة كبيرة للعالم، ولكن بالتأكيد للفائدة الكبرى لفيلييه.

طريقة أخرى للسخرية من الحالة التجريبيّة، إيداعها إلى أشخاص يفتقرون لكلّ طموح علميّ، يقلّدها بحركات مضحكة بدافع التهكّم والأنانيّة.

(1) Villiers de Lisle – Adam, Op, cit, p. 159

(2) Villiers de Lisle – Adam, Op, cit, p. 168

(3) Villiers de Lisle – Adam, Op, cit, p. 84

بعض شخصيّات مدّعي الفنّ المنحطّين يتباهون بالقيام بالتجارب. ها هم يبلغون بطريقتهم، ليس فقط الادّعاء والحماقة، بل ما يسوّغ خفيةً للعلماء: انحراف جنسيّ ساديّ. ألا يقترح هويسمان على ديديسينت بعض التجارب الهامّة كتقديم نصيحة لصديق متزوّج حديثاً، بأن يسكن في شقّة مستديرة الشكل: هذا المحيط غير المريح سينتهي حقيقة إلى تدمير الزوجين والزواج. ألم يحاول أن يصنع قاتلاً، مقدّماً لشابّ صغير خدمات حاذقة من بعض المومسات الفاخرات، ثمّ حرمانه من هذه الملذّات في الوقت الذي أصبحت ضروريّة؟ هذه إذاً بعض التجارب الطبيعيّة ـ تغيير وسط ـ إيقاظ أو إلهاب العاطفة تحوّلت هكذا إلى تمرينات في «علم النفس المسلي» مخصّصة لتسلية الطبقة الارستقراطيّة المنحلّة والمصابة بالعصاب. فلأن التجارب انحرفت عن هدفها العلميّ الأساسيّ، صارت عقيمة لا مسوّغ لها. ولم يبقَ من تجربة من أجل الرؤية إلا التلصّص le voyeurisme الوقح لمن يتنبّأ ويتلاعب بمصير أمثاله. على أية حال، ليس هناك أكثر إدهاشاً من تجريب التحوّلات المنحرفة، وحتّى الشيطانية، للملاحظ ـ المجرّب الزوليّ الذي كان سيتأرجح في عالم الخيال العلميّ. سوف نتذكّر مثلاً اللورد هنري المُقلق في صورة دوريان غراي، والرسّام كلوديوس أتال في السيّد دو فوكاس لجان لورين[1]، وآخرين كثيرين، حتّى مالدورور Maldoror للوتريامون Lautréamont.

علماء حمقى أو مدّعون للفنّ مقلقون، هؤلاء هم أعمام وأولاد عمّ الدكتور مورو، ليرن أو كورنيليوس. والحالة هذه فإنّ هؤلاء الأشخاص قد ولدوا في معسكر التناقض مع مشروع أدبيّ يستند إلى التجريب على الإنسان الّذي، على الرغم من أنّه مصطنع، لم يكن أقلّ تأثّراً به كمذنب وخطير. لأنّ هدف العلم، ويجب ألا ننسى ذلك، وكلود برنار يذكّر به، هو السيطرة، إلى أجل، على الظواهر التي يضمن معرفتها.

يقول كلود برنار: «الغاية من علم الملاحظة هي اكتشاف قوانين الظواهر الطبيعيّة من أجل أن نتنبّأ بها؛ ولكن العلم لن يتمكّن من التنبّؤ بها ولا من ضبطها كما يشاء [...]. إن هدف العلم التجريبي هو اكتشاف قوانين الظواهر، لا للتنبّؤ بها فحسب؛ بل لتنظيمها كما يشاء والتحكّم بها[2].» ويضيف زولا: «نريد نحن أيضاً أن نكون أساتذة الظواهر والعناصر الفكريّة والشخصيّة، من أجل توجيهها. نحن باختصار أخلاقيّون مجرّبون، نبيّن كيف

(1) مجموعة جميلة من هذه الشخصيات اجتمعت في روايات نهاية القرن طبعها في دوكري في مجموعة "Bouquins"، Laffont, 1999.

(2) Claude Bernard, Op, cit, p. 278

يقتضي أن تكون العاطفة في وسط اجتماعيّ. في اليوم الذي نسيطر فيه على آليّة هذه العاطفة، سوف نتمكّن من معالجتها والحدّ منها، أو على أقلّ تقدير جعلها غير مؤذية ما أمكن[1].»

مبتكرو الظواهر

إذن ليس هناك من تجربة ممنوعة بالنسبة للروائي (إذ يكفيه أن يعهد بها إلى إحدى الشخصيّات) أو مستحيلة (عقلانيّة أو غير عقلانيّة؛ إذ يكفيه أن يصوّر بالخيال عالماً ممكناً). كما يمكنه أيضاً أن يمزج الاثنين (تجربة آلة استكشاف الزمن أو الإنسان غير المرئيّ). هكذا فإن المؤلّف القادم للخيال العلميّ يتغذّى في الوقت نفسه من زولا (الروائي المجرّب) وخصومه (مبتكري شخصيات المختبرين البغيضين أو الحمقى). وسوف يتجاوز الخيال العلميّ النزاع بين الطبيعيّين والمثاليّين (الرمزيّين، وعلماء النفس، والمنحطّين...) من أجل تجديد مدوّنات التجارب الفكرية رأساً على عقب. ولن يتردّد في أن يستوحي مباشرة من زولا، مُسنِداً للروائي وحده المبادرةَ التجريبية الجريئة. من المناسب أن نعود إلى كلود برنار كي نثبت إلى أيّة درجة يكون الخيال العلميّ متلائماً مع برنامج الرواية التجريبيّة:

«يطلَق اسم ملاحِظ على مَن يطبّق طرق الاستقصاء البسيطة والمعقّدة في دراسة الظواهر التي لا ينوّعها، ويجمّعها، بالنتيجة، كما قدّمتها له الطبيعة. ويطلق اسم مختبِر على مَن يستخدم طرق الاستقصاء البسيطة أو المعقّدة من أجل تنويع أو تحويل، لهدف معيّن، الظواهر الطبيعيّة في ظروف أو ضمن شروط لا تقدّمها له الطبيعة فيها[2]».

ما يهمّ بشكل أكبر هو الجملة الأخيرة. التنويع التجريبيّ فيه حقيقةً هو شيءٌ ما مصطنع. فالعلوم التجريبيّة تبرهن أحداثاً حصلت ضمن الشروط التي خلقها المختبر وحدّدها بنفسه. أو التي ابتدعها: «في العلوم التجريبيّة، الإنسان يلاحظ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يؤثر على المادّة، ويحلّل خصائصها، ويحرّض لصالحه بروز الظواهر الغريبة التي تحدث وبلا شكّ وفق القوانين الطبيعيّة دوماً ، ولكن ضمن ظروف لم تكن الطبيعة قد حققتها بعد [...] بمساعدة هذه العلوم التجريبيّة الفعّالة، يصبح الإنسان مبدعاً للظواهر، ورئيسَ عمّال حقيقيّاً للإبداع[3].»

---

(1) Emile Zola, Op, cit, p. 331
(2) Claude Bernard, Op, cit, p. 44
(3) Claude Bernard, Op, cit, p. 48

الرواية الطبيعيّة، كما رأيناها، لم تفتأ توسّع دائرة عمل المجرّب وذلك بتغيير طباع، وأجساد، وأقدار، ومدن، وسياقات اجتماعيّة. وضمن هذه الشروط، ألا يمكن القول إنّ الخيال العلميّ يحدّد فقط خطوة إضافية في التوسيع؟ في الحقيقة، عندما ألقى جول فيرن مُذنّباً نحو الأرض الجزائريّة (في رواية هكتور سيرفاداك Hector Servadac)، ألم يغيّر محيط هؤلاء الأشخاص؟ وعندما حرّم روزني كوكب الماء في رواية نهاية الأرض la fin de la terre أو أنقص جزءاً من ألوان الطيف الشمسيّ في القوّة الخفيّة La Force mystérieuse، ألم يفعل ذلك أيضاً؟ وفي روايات ما قبل التاريخ، عندما قارن روزني الجنس البشريّ بأجناس أخرى، ابتكرت برعايته، ألم يغيّر وسطاً ويجرّب، مثله مثل زولا، إمكانية حيواناته المختبرية بالتكيّف والبقاء على قيد الحياة؟ إنّ رواية القوّة الخفيّة من جهة أخرى بوضوح هي رواية من علم النفس التجريبيّ. إنّ مخلوقات الكواكب الأخرى التي تبلعم (تبتلع الأجسام الغريبة والبكتريا وتقضي عليها) مجموعات بشريّة وحيوانات، تتيح لروزني أن يثبت نتائج حياة جماعيّة اصطناعيّة: «التجميع le groipisme»[1]

التجربة الخياليّة لحدود العلم

هل من المبالغ فيه القول إنّ برنامج العجائبي ـ العلميّ الّذي سيحدّده موريس رونار Maurice Renard في بداية القرن العشرين هو كما برمجه كلود برنار؟

«قد تظهر شروطٌ كونيّة أخرى بالضرورة عالماً آخر.... ولكن مهما كانت تنويعات الظواهر غير المحدودة التي نتصوّرها على الأرض، ومهما وضعنا بالعقل تصوّر كلّ الشروط الكونيّة التي يمكن لمخيّلتنا أن تبتدعها، فإننا مجبرون دائما على القبول بأنّ كلّ ذلك سيحدث حسب قوانين الفيزياء والكيمياء وعلم النفس، الموجودة بلا علمنا منذ الأزل».

على أيّة حال، لقد حدّد موريس رونار وأوضح جنس العجائبي ـ العلمي طبقاً لهذا المبدأ العقلانيّ، وبالاكتفاء بالتغيير خياليّاً لبعض هذه الشروط الكونيّة. وحسب البرنامج الذي حدّده كلود برنار، يرشّح موريس رونار نفسه إذاً بأن يكون مبدع الظواهر. فهو يكتب: « تلامس رواية العجائبي ـ العلميّ قضايا فلسفيّة عديدة، وتجد أساليب المنطق التجريبيّ [...] إذاً، في بحثها، التطبيق الأكثر فعاليّة في الوقت نفسه كشهادة لا تجرح لضرورتها ولقيمتها[2]».

(1) الآثار الضارّة للعملية تظهر اتجاهات فوضوية لمؤلّف وحذره تجاه بعض اشكال التجمّعية collectivisme.

(2) موريس رونار، "من العجائبي ـ العلمي وما فعله في ذكاء التقدّم" [Le spectateur, No 6, octobre 1909] في روايات وقصص غرائبية.

ويثبت موريس رونار أنّ نوعاً جديداً ظهر مع ولز Wells ودورين Derennes (رواية سكّان القطب le peuple du pole) وهو نفسه (رواية الدكتور ليرن le docteur Lerne). وسوف يضيف روزني في مقالات أخرى ويستبعد جول فيرن[1] من مدوّنته. بيد أن التقنية هي التي تهمّ رونار أكثر من البدايات. ومع ذلك فإنه يستنتج مبادئ النوع من تحليل لهذه النصوص الحديثة (الهيكل العظمي لما سمّاه، باستعارة قويّة جداً من زولا، التشريح الحيّ للجنس la vivsection du genre).

إنّ مجال العجائبي ـ العلميّ هو المجهول (العجائبي)، وطريقة الاستقصاء علميّة.

«سوف نتصرّف تماماً كما يفعل العالم الذي يواجه مشكلات المجهول: سوف نطبّق أساليب البحث العلميّ على المجهول وعلى المشكوك فيه. ولكن حينئذ بماذا ستختلف حلولنا الخياليّة[2] عن الحلول الحقيقيّة للعلم؟ بعبارة أخرى، بما أنّنا نعلم بفطنة عدم القيام باكتشافات حقيقيّة، فماذا يميز الاستدلال في العجائبي ـ العلميّ عن الاستدلال العلميّ ؟ إنّها المقدّمة الاختياريّة، في سلسلة الاقتراحات، لعنصر أو عدّة عناصر فاسدة، من شأنها أن تحدّد فيما بعد ظهورَ الكائن أو المادّة، أو الحادثة العجائبية. (العجائبي يعني: ما يبدو لنا عجائبياً حاليّاً)».

المقصود هو تزييف قانون طبيعيّ واحد وترك كلّ القوانين الأخرى سليمة:

رواية العجائبي ـ العلميّ تستند دائماً إلى سفسطة، وفي الغالب يكفي أن توضع مغالطة منطقيّة واحدة في بداية العمل الأدبيّ، فيكفي انحراف أوّلي[...] آه! من نقطة الضعف هذه، وهذا الرابط الوهمي بين عالم اليقين وعالم التخمين، ستكون أيضا دراسة ـ مثيرة للاهتمام مثل الحيل التي يستخدمها الكتّاب من أجل إخفائه.

تحويل أوّلي.....هاهو التحوّل الجديد من الاضطراب عند كلود برنار: إشارة أساسيّة للمختبر الذي يبرز ظاهرة لا تصادَف في الطبيعة. ولكن أدركنا جيّداً، خلافاً لزولا، أنّ رونار لم يتظاهر بتقديم التجربة الروائيّة من أجل أن تكون بديلة عن تجربة علميّة حقيقيّة («نحن ندرك بفطنة عدم القيام باكتشافات حقيقيّة»)، إذا كانت هذه تشبه تلك، فليس ذلك بهدف

(1) بحسب موريس رونار، لكي يكون الجنس نقياً، يجب ألا يوضع في خدمة الهجاء (سويفت)، ولا اليوتوبيا (سيرانو دو برجوراك)، ولا الهزل (حول)، ولا الميتافيزيقا (فلاماريون). ويقبل أن يصوّر إدغار بو مسبقاً جنس العجائبي ـ العلمي مع الحقيقة حول حالة مستر فالـديمار وذكريات مستر أوغست بلدو، وكذلك فيليبه دو ليسل ـ آدم مع حواء المقبلة وستفنسن مع دكتور جيكل ومستر هايد.

(2) لنؤكّد على هذا المقطع من تعريف الفيزياء الخيالية la pataphysique العزيزة على قلب ألفرد جاري Alfred Jarry، علم الحلول المتخيّلة.

استبدالها أو تقديم المعونة في الظروف الصعبة والخطرة؛ بل الهدف هو شيء آخر تماماً، وهذه هي المساهمة الأساسيّة لرونار الّذي توصّل إلى خلق فرضيّة القصّة الغرائبية، والرواية الطبيعيّة وخصومها المضادّين للمذهب المادّي. التجربة، بما أنّها كذلك، تقوم على القارئ وعلى مَلَكة محدّدة جداً لهذا القارئ: هي ذكاء التطوّر. إنّ الغاية من التجربة الروائيّة هي تغيير هذا الذكاء بتغيير وجهة النظر المأخوذة حول العلم. المقصود من ذلك هو تجاوز مبدأ نفعيّ محض ومركزيّ بشريّ anthropocentrique للتقدّم العلميّ، أي المبدأ الوضعيّ للقرن التاسع عشر (وهذا هو مبدأ كلود برنار وإميل زولا).

كما كتب موريس رونار: «إنّ تأثير رواية العجائبي ـ العلميّ في مفهوم التقدّم كبير جداً. بقوّة مقنعة عائدة إلى العقل، ربّما تكشف لنا بفظاظة كلّ ما يخبئه لنا المجهول، وما هو مشكوك فيه. كلّ ما يمكن أن يأتينا من بشع وفظيع على أساس ما هو غير مفسّر، تكون العلوم قادرة على اكتشافه، وذلك بالغوص وراء هذه الابتكارات المنجزة التي تظهر منها كلّ النتائج، جانباً، كلّ الآثار غير المتوقّعة والممكنة لهذه الابتكارات نفسها [...] أخيراً، بواسطتها، كلّ الهول في المجهول يبدو لنا بقوّة مرعبة. يكشف لنا المدى غير القابل للاستكشاف خارج رفاهيّتنا الراهنة؛ إنه يخلّص، من دون شفقة، فكرة العلم من كلّ نية سيئة للتدجين، وكلّ شعور بمركزية الإنسان Anthropocentrisme. يحطّم عاداتنا وينقلنا إلى وجهات نظر أخرى، خارجة عنّا[1].»

وبناء عليه؛ فإذا كان الخيال العلميّ في المستقبل يتظاهر بتوسيع دائرة ما يمكن تجريبه، ليس من أجل تسريع اكتساب معرفة ووسائل النشاط التي تجعل هذه المعرفة (المراقبة والصحيحة بالتجربة) ممكنة ولكن، على العكس، لمواجهة الأسوأ. الأسوأ كونه البروز الحقيقيّ للظواهر المتوقّعة أو الاكتساب الحقيقيّ للوسائل من أجل السيطرة عليها: المقصود هو الاستكشاف منهجيّاً للنتائج المشؤومة لاستخدام هذه الوسائل الجديدة للنشاط أو على العكس، النتائج المحتومة للاستحالة الكاملة لمراقبة ظواهر، وصولها (عرضيّ أو سببه الإنسان) معطى وكأنّه غير قابل للانعكاس تجربة حدود العقل، إذاً كما هي الحال في ما هو خياليّ؟ شيء ما يشبهه: تجربة حدود العلم التجريبيّ، كما عرّفه أصحاب الفلسفة الوضعيّة في القرن التاسع عشر.■

(1) Maurice Renard, op, cit, .212

قصص الخيال العلمي وثورة الاتصال

فيليب بريتون

ت: د. إياس حسن

يرى فيليب بريتون[1] أن القرن التاسع عشر قد عزّز نمطَ الإنسان المسير من الداخل، أي من غرائزه، وهو الإنسان الفاعل، وقد أعد نيتشة والداروينية الاجتماعية لظهور هذا الإنسان. فهذا النمط هو الذي كان وراء الحروب التي قامت في القرن العشرين. وعلى ذلك يرى أن مجموعة العلماء الذين كانوا وراء ثورة الاتصالات التي حصلت بعيد الحرب العالمية الثانية، عملوا على تكريس نمط جديد من الإنسان، هو الإنسان المسيَّر من الخارج، أي الإنسان المنفعل، أو الإنسي الاتصالي، الذي يتصف بتعامله مع المعلومة في أجواء مغلقة يقل فيها الاحتكاك ويكثر الاتصال، فتتحقق بالتالي يوتوبيا الاتصال، أي المجتمع الخالي من الصراعات والحروب. ويرى أن الخيال العلمي قد روّج لهذا النموذج وقدم صورة لمجتمعه، وهذا ما تظهره الفقرتان التاليتان:

الإنسي الاتصالي، كائن من دون جوّانية

منذ القرن التاسع عشر وحتى التشكيك بالقيم، الذي يتصف به النصف الثاني من القرن العشرين، كانت الصورة المركزية التي تتيح التفكير بالإنسان تقوم على مجاز الجوانية. كان الإنسان كائناً، خلافاً لكائنات الخلق الأخرى كافة، مزوداً «بجوّا»، بحيّز خاص موقعُه غير محدد، لكن محتواه كان يحدد الشخصية.

---

(1) يوتوبيا الاتصال: أسطورة القرية الكونية، ترجمة الدكتور اياس حسن، دار 0021 دمشق. 2008

الإنسان في النزعة الإنسانية الكلاسيكية هو إنسان «مسيّر من جوّا». تأتي من هذا التصور تعابير مثل «عمق المشاعر»، أو «غنى الحياة الداخلية». وسيساهم فرويد Freud من خلال «اكتشافه» للاشعور، في تغذية هذا التصور عن الكائن الإنساني «كمتحرك من الداخل». وتتعلق القوة التي أضفاها فرويد إلى هذا المجاز دون شك بما أخذه من الثقافة العلمية المتشرِّبة بالكامل حينئذ (بباراديغم) الطاقة. ومنذئذ بلغ اللاشعور قمة التوفيقية، على غرار جميع المفاهيم الكبرى التي تتوصل إلى وضع قدم في الآداب القديمة؛ وقدم أخرى في الثقافة العلمية. وكما تشير عن حق عالمة النفس الأمريكية شيري تَركل[1]، سواء أقرأنا فرويد أم لا، أو عرفنا بوجود نظرياته أم لم نعرف، فليس لذلك أهمية: إن اللاشعور، ذلك الفضاء الداخلي المتعذر فهمه جزئياً، لكنه مع ذلك مصدر كل طاقة كبيرة، وهو جزء من الثقافة كمجاز مركزي، من أجل أن يتبدى ما هو عليه الكائن الإنساني.

وتقدم اليوتوبيا الجديدة بالفعل مجازاً بديلاً للإنسان «المسيّر من جوا»: إنه «الإنسان الجديد»، الإنسان الحديث، الذي هو في البداية «كائن اتصالي». جوانيته موجودة بكاملها في الخارج. الرسائل التي يتلقاها لا تأتيه من جوانية أسطورية، إنما من «محيطه». إنه لا يفعل، إنه ينفعل، لا ينفعل تجاه فعل، إنه «ينفعل تجاه رد فعل» (بهذا الشكل يعرف جورج باتسن الرابط الاجتماعي).

وسيدشن أحد المبشرين بالحداثة، جول فيرن Jules Verne إضافة إلى ذلك تقلقل هذا المجاز في عمل مذهل بخصوص التخيّل في القرن التاسع عشر، هو «رحلة إلى مركز الأرض voyage au centre de la terre». تتذكر في قصة الخيال العلمي هذه أن باطن هذا الكوكب الأرضي، مكان خاص بالكامل، وفي الوقت نفسه لا يخلو من تأثير على سطح الأشياء، ينجلي غموضه أمام تقدم بعثة تعفيها الصفة العلمية لدوافعها من كل رجوع إلى احترام للقيم و«للحياة الداخلية». والبارز في هذه الحالة أن المكتشفين هنا قد وجدوا أن الداخل مثل الخارج: ففي الأعماق تحت الأرض الأكثر عمقاً التي تؤدي إلى مركز الأرض، لا نجد في النهاية إلا بحيرات وبحاراً وعواصف وحيوانات، باختصار جميع المقومات المحيطة بالحياة البشرية، لكن فقط على شكل نسخة أكثر قدماً. الداخل، وهو يفقد غموضه، أصبح «في الخارج». لعبة مجازية جديدة تنبني منذئذ حول شبكة دلالات حيث

(1) Sherry TURKLE, Les Enfants de l'ordinateur, Denoël, Paris, 1986.

ستضفي قيمة متزايدة على الصورة والشكل والمظهر، وحيث ستستخدم بشكل خاص المصطلحات نفسها في وصف ما يحدث في الإنسان وفي تصرفاته الخارجية.

والأمر الغريب، وفي الوقت نفسه الدور المفصلي، عند مؤلف مثل غاستون باشلار، يتعلق دون شك، ومن وجهة النظر هذه، بأنه يجسد في متن كتاب واحد وجهتي نظر متعارضتين جذرياً حول مسألة الجوّانية تلك. فهو يرى أن الصورة التي نشكلها لأنفسنا عن الواقع هي، من جهة (ضمن كتابه العلمي)، انعكاس للواقع الخارجي. لكن بالنسبة لباشلار الآخر الذي يكلمنا رغم ذلك عن الواقع نفسه، فإن هذه الصورة هي في البداية «صورة متخيلة»، «تصعيد sublimation الأنماط الأصلية archétype (أو اللاشعور) بدل النتاجات الواقعية[1]». إن إنجاز باشلار الذي كتب هذا النص بعيد الحرب، يشكل إحدى علامات الانتقال التي تقوم فيها الثقافة بتحويل التمثّل الذي تحمله عن الإنسان.

و«الإنسان الجديد» الذي يخرج من أنقاض منتصف القرن العشرين هو، من باب الأطروحة المضادة، إنسان «مسيّر من برّا». إنه يحصل على طاقته وعلى مادته الحية ليس من خصاله الداخلية الآتية من أعماقه هو، إنما من قدرته، كفرد «موصول» أو بتماس مع «أنظمة اتصال واسعة»، على تجميع المعلومة ومعالجتها وتحليلها؛ تلك المعلومة التي يحتاج إليها كي يعيش.

وكونه لم يعد «مسيّراً من جوا» ولم يعد يبحث عن مشروعية الفعل أو القرار من خلال توافقه مع حدس داخلي أو مع تناغم داخلي، فإن البحث عن القيم سيتجه نحو الخارج، نحو أنماط من الاتصال ومن السلوك التي هي إلى حد كبير بوصلات، نقاط علام للتوجه ضمن العالم. إن دور الميديا مصمم هكذا بشكل أجوف، مثل الآلة الأساسية التي تسمح للإنسان أن ينفعل بشكل يتناسب مع ردود الفعل المحيطة به. وإن إلغاء الجوانية في تمظهرات الإنسان يشكل إذن الحجر العقدة أو الركيزة التي يستند إليها الاتصال الحديث.

تبسيط العلوم وخيال قصص الخيال العلمي

يلعب أدب تبسيط العلوم كذلك دوراً كبيراً في نشر نظرات كبرى عن الإنسان والمجتمع الذي أسرف روبيرت فاينر وعلماء السيبرانية بالثناء عليه، تحت عنوان يوتوبيا جديدة. وفي الحقيقة تشكل السيبرانية بالنسبة لدنيا تبسيط العلوم مادة ثمينة، لأنها تبدو

---

(1) Gaston BACHELARD; La Terre et les rêveries de la volonté; Librairie José Corti, Paris, 1948, p,4.

خاضعة بالطبيعة لقانون الجنس loi du genre: وتنجز علماً موحداً شاملاً يهتم إضافة إلى ذلك بتطبيقاته مباشرة. والتبسيط العلمي، على غرار السيبرانية، يمزج دوماً بين الوقائع وتعميمها، لكن بقوة أشد. وهكذا كان أدب التبسيط مضخِّما مذهلا للاتصال، ليس كمجموعة وقائع علمية، إنما كقيمة ذات أهمية شمولية[1]. لقد نشر التبسيط بهذا الشكل تيمة «الكل-اتصال».

ومن جهته سيلعب أدب الخيال العلمي دوراً جوهرياً من أجل الإعلاء من شأن الاتصال كقيمة مكوِّنة «للحداثة». وسنكون مخطئين في الحقيقة لو رأينا في هذا الأدب جنساً هامشياً وليس له تأثير كبير على تطور المجتمع. صحيح أن الأعمال العائدة لهذا الجنس غالباً ما كانت مكتوبة بشكل سيء، عدا عن أنها ترجمت بشكل سيء أيضاً. إضافة إلى أن قسماً لا بأس به من المنتجات في هذا الميدان سيئ النوعية. إنما الخيال العلمي «الهام» لم يكن دوره الحاسم قليلاً في بناء الأساطير الكبرى المؤسسة لحداثتنا، وذلك منذ عقد الأربعينيات من القرن العشرين (طبعاً باستثناء الكتب الطليعية لجول فيرن Jules Verne). يمارَس تأثيره تحت شكلين. تقوم كتابات الخيال العلمي، بصفتها نصوصا حاملة لأفكار، بتغذية الثقافة والمخيال الاجتماعي. وهناك طريق آخر، معروف قليلاً، للسلطة التي يمارسها على الكون الأصغر للمهندسين وللمبدعين، وخاصة في مجال التكنولوجيات الحديثة[2]. إن عالم المعنى وأيضاً التمثلات الاجتماعية التي شكلها مبدعو الأدوات التقنية المحتشدة في حياتنا اليومية، قد تغذت بشكل واسع من التيمات الكبرى للخيال العلمي.

وعلى غرار تبسيط العلوم، فإن الخيال العلمي مازج كبير للوقائع ولمنحاها التطبيقي المحتمل. وما هو إلا تحقق ملموس لما سيكون عليه مجتمع تحتل فيه تقنيات الاتصال مكاناً مركزياً. هناك بالتحديد ثلاثة كتّاب لعبوا دوراً كبيراً في بناء مخيال الحداثة، هم جون كامبل وإسحق عظيموف وفيليب ديك.

---

(1) من بين أمثلة كثيرة نذكر، تبعا للعقود، كتابي بيير دو لاتيل Pierre DE LATIL، التفكير الصنعي، مقدمة في السيبرانية. منشورات غاليمار، باريس، 1953؛ وملف حول السيبرانية، منشورات جامعة مارابو Marabout U 1968. ثم لميلتون روثمان Milton A.ROTHMAN الثورة السيبرانية. فلاماريون، باريس 1972؛ ثم لألبير دوكروك Albert DUCROCQ نحو مجتمع اتصالي، أشيت، باريس، 1981.

(2) راجع بصدد هذه النقطة: Philippe BRETON, La tribu informatique, op. cit.

كان جون كامبل، وحتى قبل اختراع الحاسوب، واحداً من رواد تيمة الذكاء الصنعي. لقد تخيل منذ عام 1935 آلة ذكية تتسلم السلطة وتودي بالإنسانية إلى «الحالة الهمجية البدائية». هذا الإخراج للتقنية يستحق كامل الانتباه لأنه، مرة أخرى، يتعلق الأمر بالرباط الاجتماعي، وبالطريقة التي يمكن للآلات أن تسهم بها في تحسين هذا الرباط. كان كامبل بحسب آرثر كلارك (الذي قدم فكرة تيمة فيلم 2001، أوديسا الفضاء) على اتصال منتظم مع نوربيرت فاينر[1] في MIT. بالطبع لم تكن الفكرة جديدة بالكامل، إنما بدأت تحدث صدى خاصاً في الثلاثينيات والأربعينيات خصوصاً، وأنها لم تعد تعتمد بالكامل على الخيال العلمي، لأنها بدأت باكتساب مصداقية علمية. لقد تأثر «عالما المعلوماتية» الأولان، آلان تورنغ وجون فون نيومان، بعمق ومنذ أواخر سنوات الثلاثينات بتيمة «الدماغ الصنعي» هذه.

أما المؤلف الذي وضع يوتوبيا الاتصال بشكلها الأكثر مباشرة والأكثر تأثيراً فهو على الأرجح إسحق عظيموف، فقد كان في آن واحد مؤلفاً للخيال العلمي ومبسطاً للعلوم ذا مكانة خاصة. وتحتل أعمال عظيموف مكاناً في حق الملكية، الذي نشأ في الخمسينيات، لما يطلق عليه جاك غوامار «الخيال العلمي الاجتماعي»[2]. وكان هاجس المؤلفين المتجمعين حول هذا التيار، وخاصة فريق المجلة الأمريكية آستاوندنغ[3] الذي يضم عدة رجال علم، هو المحافظة بأي ثمن على التفاؤل بالعلم في سياق أدى فيه تدمير هيروشيما إلى هزّ الناس بعمق. وتبعا لغوامار، كان هؤلاء المؤلفون يسعون للترويج لعلم «يخلص الإنسان من الألم».

ولا بد لأدب الخيال العلمي الاجتماعي، بصفته جنساً أدبياً جديداً، من أن يسمح بتخيل النقاط التطبيقية الممكنة للنتائج العلمية الراهنة أو المستقبلية، والكل ضمن منظور متفائل. وهكذا فإن عظيموف، المؤلف الدؤوب لأكثر من خمسمئة مطبوعة، تقصى وبإحاطة كل

(1) Arthur C, CLARKE, «Ordinateur et cybernétique», in Encyclopédie visuelle de la science-fiction, sous la direction de Brian ASH, Albin Michel, Paris.

(2) Jacques GOIMARD, «L`aventure intellectuelle de la scince-fiction classique», Quaderni, n° 5, 1988.

(3) مجلة متخصصة Astounding بقصص الخيال العلمي كانت تصدر خلال الثلاثينات والأربعينات، وتولى كامبل تحريرها لفترة.مترجم

الحالات التي لن يتوانى تقدم العلوم في المستقبل عن تحريضها، لقد ابتكر بالتحديد «القوانين الثلاثة للروبوت» الشهيرة، التي هي شكل لنظام الواجبات déontologique التي ينبغي على المخترعين أن يزوّدوا بها الآلات الذكية التي يبتكرونها، من أجل التنظيم الأفضل للاتصالات بين البشر والروبوتات.

من هذا المنظور، كان بإمكان رواية عظيموف «في مواجهة نيران الشمس»(1) التي ظهرت للمرة الأولى عام 1957، أن تدعي، رغم مظاهرها المتواضعة، أنها واحدة من المرايا التي تعكس ميولنا الراهنة، وأنها واحدة من الأشكال النمطية prototypes التي تصف أسطورة الاتصال الحديث(2). ولم تكن صياغة الكتاب جيدة، لكن فائدته، كما نظن، لا تكمن في صفته الأدبية. وكسيد بارز في هذا الجنس، يعمم الكاتب بمهارة واحداً من الميول الموجودة بصورة خفية في المجتمع المعاصر، وبتضخيمه يصنع منه سمة من السمات العظمى لمجتمع المستقبل الذي يصفه لنا.

وفائدة كتاب عظيموف ثلاثية: أولاً يقع استباقه، رغم الصفة الإقصية [الغريبة] exotique للرواية، موقعاً صحيحاً، وخاصة من وجهة نظر الأوصاف التي يعرضها علينا لتكنولوجيا الاتصال في الحياة اليومية؛ ثانياً يصف بشكل ملائم بعض التبدلات المعاصرة، وهي قيد الحصول في طبيعة الرباط الاجتماعي، وأخيراً يدشن التفكيرَ حول المشاكل اليومية التي يطرحها الحضور المتزايد يومياً للآلات، وبشكل عام للتقنية في محيطنا. وقبل طرح هذه النقاط، ربما من المفيد أن نصف بشكل سريع بعض خصائص المجتمع الذي تخيله عظيموف من أجلنا.

الخيال العلمي والرباط الاجتماعي

التيمة الظاهرة لقصة «في مواجهة نيران الشمس» بسيطة، بل وساذجة. فردٌ من الأرض مكلفٌ بالاستثمار في كوكب ما، تختلف فيه طريقة الحياة بشكل ملحوظ عن مثيلتها في الأرض. ومن أجل ذلك يشكل فريقاً مع روبوت صار يُنظر إليه كإنسان. وهو مكلف أيضاً

(1) Isaac ASIMOV, Face aux feux du soleil, J'ail u, Paris, 1970.
العنوان هو للترجمة الفرنسية، ولعل المقصود هي قصة «The Naked Sun» التي صدرت عام 1957.مترجم

(2) طبع تحليل لهذا العمل في مقال بعنوان «عودة صوب المستقبل». مطبوعات أوترمن، سلسلة العلوم في المجتمع. عدد3، 1992.

بمهمة تتضمن، بالنسبة لمن أرسلوه، إنجاز تحليل النمط الاجتماعي للمجتمع الذي أتى كي يتدخل فيه. هذا البروتوكول متوافق تماماً مع منطلق عظيموف الذي يَعتبر القصَّ الواقعي في العمق مجردَ ذريعة من أجل الوصف المتعمق لدوافع الحياة في مجتمع مختلف عن مجتمعنا.

يصف لنا عظيموف مجتمعين متمايزين (الأرض وكوكب خارجي اسمه سولاريا Solaria) يمثلان تطورين ممكنين لعالمنا الحالي. الناس على الأرض مكدسون في مدن ضخمة جداً بحيث لم يعودوا على تماس كبير مع الطبيعة. فرؤية فضاء واسع أو حتى مجرد مواجهة الهواء الطلق، يحرض عندهم إحساساً بدوار لا يحتمل، يبدو أنه قد أصبح من الآن فصاعداً جزءاً من الطبيعة الإنسانية لكثرة ما تم استبطانه في دخيلتهم. الآلات قليلة في هذا الكون، حيث ما هو إنساني يملأ كامل الفضاء، وحيث إيجار البيوت الموجودة في مركز العمارة الكبيرة، رغم أنها مغلقة، أغلى بكثير من المساكن ذات النوافذ التي تطل على الخارج، وهذه علامة تدل على الخوف من المحيط الخارجي.

هذا التمثّل للحياة على الأرض يفيد هنا، بالنسبة لعظيموف، بتقييم تيمته المفضلة، المجتمع الذي يعيش في سولاريا. المقصود هو عالم يعيش فيه الناس، بأعداد قليلة، محاطين بالعديد من الروبوتات التي تساعدهم في أقل المهمات، والتي تمثل أيضاً شركاء، يملك كل فرد متعة الاتصال بها. في ذلك الكوكب يعيش كل فرد وحيداً -لا توجد مدينة بل توجد أملاك معزولة- والالتقاء الجسدي، الذي يعتبر محرماً، لم يعد محتملاً (يقوم الأطباء مثلاً بإجراء معايناتهم عن بُعد بوساطة ميديا بينية).

وبمقابل هذا التباعد الجسدي الدائم تكون الالتقاءات التي تتواسطها الميديا شائعةً، وذلك بفضل نظام اتصال معقد من نمط ثلاثي الأبعاد. يمكن مثلاً للواحد أن يتناول الطعام أمام محدثه، أي أمام صورة افتراضية تشتمل على الشخص وعلى محيطه المباشر (الغرفة التي يوجد بها). ثم إن الظهور من دون ثياب أو بعري كامل أمام الجليس لا يبعث، ومن باب الغرابة، على أي حرج، لأن الأمر لا يتعلق إلا بصورة.

مساهمة عظيموف من وجهة النظر هذه أساسية: إن أعمالَه هي مقدارٌ من الأسئلة حول طبيعة الرابط الاجتماعي في مجتمع معطى، وحول الإجابات التي تسمح التقنيات بتقديمها تجاه التهديد الذي يتربص به. المجتمع الأسطوري، الذي باعد الأفراد بعضهم عن البعض الآخر جسدياً، مجتمع لا يعرف القتل. نفهم بشكل أفضل أن عظيموف يعرض علينا في

الخلفية مجتمعاً مهدداً بالفائض السكاني، الذي يفيد في الإشارة هنا إلى تيمة التقارب الجسدي. وهكذا يأتي الاتصال ليؤسس حلاً لما يمكن تسميته، باختصار «التجاور القسري القاتل». يمكن أن يختصر هذا الحل بصيغة واحدة: الكائنات في مجتمع الاتصال قليلو الالتقاء وكثيرو الاتصال. وبهذا فهم ينجزون بنجاح المثال اليوتوبي.

فيليب ديك كاتب كبير آخر في الخيال العلمي، وقد كان دائم التساؤل حول وضع الرباط الاجتماعي وطبيعته. وهو ينتمي إلى العائلة الكبيرة التي يمكن أن نسميها «علماء اجتماع المستقبل». بالنسبة لدافيد لو بريتون كان فيليب ديك «مهرّب contrebandier التحليل الاجتماعي». لكن في حين أن عظيموف حاول تشجيع نظرة إيجابية عن المجتمع، كان ديك بمثابة لاقط واضح وفائق الحساسية لانفكاك الرباط الاجتماعي ولزيادة الأنتروبيا. يقول لنا لو بريتون أن «كتاباته تبدو وقد تم قضمها من قبل أنتروبيا متوحشة، وأكل نهم مفاجئ للمعنى[(1)]». الإنسان الحديث هو أيضاً أنسي اتصالي، إنسان من دون جوانية، إنه هو الذي يستطيع القول عن الناس الآخرين، على غرار هذه الشخصية في كتاب بليد رنّر Blade Runner[(2)]: «كان يشعر بهم، الآخرين، وكان يلمح في نفسه تمتمة أفكارهم، وكان يسمع في دماغه ضجيج فرديتهم[(3)]».

يمثل عظيموف وديك إذن وجهين متكاملين للنظرة إياها عن الحداثة، يحاول الأول أن ينسق أخلاقياً التبدلات القادمة في الرباط الاجتماعي، في حين أن الثاني يضع، بالمقابل، الاختلاط الذي ينشأ في المجتمع الحديث بين الحي والصنعي. ■

(1) David LE BRETON, «Philip K. Dick, un contrebandier de la science-fiction», Esprit, n° 10, Octobre 1988, p. 84.

(2) من قصص الخيال العلمي لفيليب ديك، أخرج كفيلم صور متحركة عام 1982، تسمى الشرطة فيه Blade runner. مترجم

(3) Philip K. Dick, Blade Runner, J'ail u, 1985, p, 28.

شاعر بالفرنسية من سورية

كلود نوري مرّاش

تقديم وترجمة: د. خليل الموسى

وقعت بين يديّ منذ سنتين تقريباً مجموعة شعرية فرنسية من معروضات الرصيف بعنوان «وجوه منسية Visages de L'oubli» لشاعر من أسرة المرّاش حلبية الأصل يدعى «كلود نوري مراش Claude nouri marra che»، وأنا أدرك ما لهذه الأسرة الحلبية من جهود كبيرة في النهضة العربية؛ وهي كأسرة اليازجي وأسرة البساتنة والمعالفة وسواهم في هذا المجال، فظننت أولاً أنه أخ لفرنسيس فتح الله المراش ومريانا، ثم احتفظت بالمجموعة على أمل الاستفسار عنه وعن زمن ولادته من المقرّبين من هذه الأسرة، فلما كان عام 2008 مخصّصاً لدمشق عاصمة الثقافة العربية كان لا بدّ من العودة إلى المجموعة، فسألتُ بعض المقرّبين والعارفين من حلب عن الرجل، ولكني لم أجد جواباً شافياً كافياً سوى أن اسم أسرته يشير إليه، فاكتفيت بما قدّمه السيد فيليب ماس «Philippe Mas» للمجموعة، وأشار إلى أنه شاعر من سورية، كما ذكر معه الشاعر فرج الله حايك «Farjallah Haïk»، فاطمأن قلبي وارتأيت أن أكتفي بذلك.

تقع المجموعة في ثمانين صفحة من القطع الصغير، وهي صادرة عن منشورات «المطبوعات العامة» «Les presses universelles»، وقصائدها في ثلاثة أقسام: «آمال Espoirs»، و«إعصار Tournente»، و«تخيلات Fantaisies»، وقد اخترنا منها هذه القصائد:

1 ـ على الرمل

خَطَطْتُ اسْمَكِ على الرمل
كتبتُ اسْمَكِ في الريح
حبكْتُ اسْمَيْكِ طويلاً
كرّرتُ اسمَكِ الشهيَّ
صرختُ باسمِكِ في السَّيل
قرأتُ اسْميكِ في الزّمن
ليَرْسَخَا في الذاكرة...
لكن حين هبّتِ العاصفة الهوجاء
اسمايَ المسكينان البائدان
اختفيا من فوق الرمل..
قد امتزج اسمُكِ بدمي
لكنَّ حزني لا عزاءَ لهُ
لكتابته على الرمل. (ص 15)

2 ـ منذ كذا من السنوات

منذُ كذا من السنوات
وأنتَ حُبِّي
منذ كذا من السنوات
ويوماً بعدَ يوم
أحبُّكَ وأنتظركَ
أيُّها القلبُ الخفوق.
منذ كذا من السنوات
لم أشاهدْكِ فيها
منذ كذا من السنوات
وصوتُكِ غائب

دربُ صليبي
انشغالي بكِ.
منذ كذا من السنوات
حين كُنّا نذهبُ
في نزهاتنا
متحدّياً العادات،
أراكِ دائماً
حين انقضاء النهار.
شهوتُكِ المتاججةُ
عيناكِ الزرقاوان اللتان أحبُّ
ونهداكِ الممتلئانِ
جسدانا المستريحان
بعد قبلةٍ
آهِ لو تعلمين
مقدار حبّي
فقد حلمتُ بك
في الليالي والنّهارات
أضُمُّ في المنامِ
جسدَكِ الذي يُعَذِّبُني
سأعرف ثانية
بين ألف امرأة
عندما ساعود
صوتَكِ العذب والهادئ
لازَوَرْدَ عينيكِ
وشعرَكِ الأشقر.
سوف أرى جسدَكِ

الناضجَ بعد الغياب
لا شيء يستطيع عندها
أن يُكَدِّرَ الساعةَ الشديدة
أوه يا لحظتي الرائعة
أحبُّكِ وأنتظرك
منذ كذا من السنوات (ص19 ـ 21).

3 ـ أمل

هل تتذكَّرين يا حبيبتي أيضاً
رقصات التانغو التي رقصناها؟!
وقد أحسستُ بتفتّح في نفسي
وسعادة أحلم بها أيضاً.
بثوبك الملوّن بشقائق النعمان
شَعْرك الناعم الخفيف
يمنحُ منظراً فاتراً
لعينيكِ العميقتين في السيادة
كان شَعْرُكِ يمسُّ وجهَكِ
وعندما كان يخفق قلبي بقوة
كانت عيوننا في تفاهم بارع
تتحدان بلا صوت، بلا لغة.
قرأتُ في كَفِّكِ هذا المساء
سطوراً من حظّك
لكنني قد قرأت أيضاً
في عينيك العميقتين في الغروب
قليلاً من الأمل. (ص23)

4 ـ رسومات وزخارف

آه! لو كنتُ أعرف أن أرسمَ
على شفتيكِ المُخمليتينِ
لكنتُ ثبّتُ من دون خوف
كلَّ البريق من حُبّي.
لو كنتُ فناناً مثلَكِ
في سمفونية الألوان
لطاردت هذه الكآبة
لكي لا تبقي إلا سعيدة.
سأرسمُ لكِ لوحةً طبقَ الأصل
وستبقى خالدة
ستبقى وحدها النموذج
وَسَيُنْسَى من صَنَعَها
على اللوحةِ، في وردة شاحبة،
سيكون جسدُكِ العاري واهناً
مكتسياً بشالٍ شفّاف
وعيناكِ بلون الياقوت
سوف أجدُ فروقاً خفيفةً
ظلالاً لطيفةً وقيماً
شمساً وأضواءً
وألواناً لطراوةٍ نادرة
سأُكَوِّنُ من الصلصالِ
وجوداً سأنفخُ فيه الحياة
لحبِّي الذي سأَبْتَدِعُهُ
وستكونين أنتِ، حبيبتي. (ص27 ـ 28)

5 ـ وا أسفاه... هذا أفضل

قد مضى الوقت
وانتهى شهرُ آب
لم يبقَ شيء من أيام السبت
وا أسفاه
لم يرنّ الهاتفُ قطُّ
فوداعاً أيتها الأكاذيبُ المجانية
هذا أفضل
كلُّ الماضي
قد ماتَ
وانتهت المواعيدُ أيضاً
وا أسفاه
انتهى الحبُّ
مسكينةٌ يا أيامي القديمة
انتهى اللازَوَرْدُ من عينيكِ الزرقاوين الواسعتين
هذا أفضل
مضى الوقتُ
والكلّ انتهى
هوذا النسيان
الذي يشتدُّ
يبقى دون شك
الأمل... أنا أشُكُّ في ذلك
يبقى اللهُ
وا أسفاه... هذا أفضل. (ص37 ـ 38).

6 ـ واعدين

واعديني إذاً يا قلبي، واعديني يا نغمي
واعديني يا سعادتي، السعادة التي أمتلكها،
لم أستطع أن أتحمّلَ هذا الوجع الجائر
إنه أكثر ألماً، فلا أرغبُ بالحبّ
السماء مظلمةٌ والنّهاراتُ مملّةٌ بالنسبةِ إليّ
الشمسُ والأزاهير فقدت رونقها
والكلُّ يبدو موحشاً كمساءاتِ الخريف
فقد فقدتُ بشاشتي وهدوئي.
عينايَ لا تريانِ سواكِ وتريانِكِ أيضاً جميلة
أكاد أنسى أن أعلم أيضاً
استمعي إليّ يا حُبّي، استمعي إليَّ يا مجنونتي،
آهٍ كم هو مقلقٌ الحبّ في العذاب.
لكن حافظي على حُبِّكِ، وأعيدي إليَّ صوابي
أعيدي إليَّ بهجتي السابقة، أعيدي إليَّ سعادتي
أريدُ أن أنساكِ، وأريدُ أن تدفني معاناتي
فاستعيدي حبّكِ وأعيدي إليَّ قلبي. (ص 39).

7 ـ أغنيات

عندما ستطويني السنوات
تحتَ عبئها بفظاظة
سأحلم بلبنان
في بيتٍ ريفيٍّ منسيّ.
بعيداً عن الأحقاد والكراهيات
سأتنسَّمُ الهواءَ كلَّ النهار

الزعترَ والمَرْدقُوشَ[1]
وعطورَ الضواحي
بالهدوء وبلا ضغينة
سأستمع إلى الجداجد
وسأرى رقصة القمر
على جناح الفراشات.
ستمرُّ السنواتُ في رأسي
من دون تفصيل
وسأنفق أيامي
في نظم الأغنيات.
أغنيات لسوريّتي
ردّات[2] للبناني
أناشيد لبلادي
كوبليات لكلّ الأمزجة.
غناءٌ لهذا وذاك
ردّات لغناء جماعي
أو لبكاء وحيد، فالكلُّ مأخوذٌ
بلوازم الفرح الموسيقية.
باقة أزهرت في الربيع
روائح عذبة ومحزنة
وأكاذيب العشّاق
أغنيات لتسحر الأعصاب
أغنيات للجسد وللشهوة،
أغنياتٌ للفتنة،

(1) المَرْدَقُوش: Marjolaine نبات عطري دقيق الورق أبيض الزهر.
(2) الردّات: جمع ردّة Refrain، وهي اللازمة أو الدور في الغناء.

أغنيات تتماوج في الأثير
وتمنحُكَ الارتعاش
ستجري كوبلياتي على الطرقات
ممتلئة بالفرح أو الكآبة
أغنيات حزينة أو فجّة كثيراً
تلك التي سننساها في الصباح
حكايات الرومانس[1] من دون غدٍ
كلام مكرَّرٌ فقيرٌ ذات يوم
لن يبقى فيه عندها
أيُّ ذرّة من الحبّ أبداً. (ص 59 ـ 61)

8 ـ

ضعي قليلاً من الأسود على عينيكِ
ضعي قليلاً من الأحمرِ على شفتيكِ
منديلاً من نارٍ على شعرِكِ
وقليلاً من الحبّ في رغبتكِ.
ضعي قليلاً من الحنّاء على أصابعك
وقليلاً من الوحي في نَفَسِكِ
قليلاً من الحرارة في صوتكِ
ومن الرغبة في انسحابكِ
ضعي قليلاً من الحرارة في صوتكِ
ومن الرغبة في انسحابكِ

(1) الرومانس (Romance): نمط من التأليف الشعري (أغنيات) أو النثري (حكايات) يُعنى بقصص المغامرات والعجائب، ويدغدغ الحواس، وهو يهتمّ بالحدث والحكاية والموضوع أكثر من اهتمامه بالحبكة، وقد انتشر في أواخر القرن الثامن عشر وخلال القرن التاسع عشر، وخاصة في إسبانيا، وهو من الأدب الشعبي وقريب من حكايات «ألف ليلة وليلة».

ضعي قليلاً من الشمس في نهديكِ
من الضوء على صِدَارِكِ[1]
قليلاً من الشهوة في حَقْوَيْكِ
وابتسامة على وجهكِ.
فَلْتَنْتَعِلْ قدماكِ أجنحةَ الريح
وتتحوّطْ كتفاكِ العاريتان بالإغراء
وتتزيَّنْ بالنزواتِ المتقطعة
أناقتُكِ التي تطأُ الأرضَ بنشاط
ضَعِي قليلاً من الحبّ في قلبكِ
قليلاً من قلبكِ في ابتهاجكِ
قليلاً من الابتهاج لسعادتي
قليلاً من السعادةِ التي تتوهَّج
ضَعِي قليلاً من السَّرْمدي في عينيكِ
قليلاً من الوجدِ في شفتيكِ
قليلاً من المطلق الشهي
لنكونَ مُتَلَهِّفينَ انفعالاً. (ص73 ـ 74) ■

(1) الصِّدار (corsage): رداء نسائي يغطي القسم الأعلى من الجسم.

مختارات
من الشعر البيئي

ت: معين رومية

صلاة لأجل العائلة الكبرى

غاري سنايدر Gary Snyder

الشكر لأمِّنا الأرض
المُبْحِرةِ عبر النهار والليل
لترابها النادر العذب الخصيب
ليكنْ ذلك في أذكارنا
الشكر للنباتات
الواقفة عبر الريح والمطر
لأوراقها تحت الشمس
تحوِّل الضوء
لشعيرات جذورها الناعمة
لرقص عروقها اللولبية الزاخرة
ليكن ذلك في أذكارنا
الشكر للهواء
نَفَس أغنياتنا

(1) ترجمت من كتاب: (immortality ـ الخالدون) طبعة موسكو الإنكليزية سنة 1978 من ص (601) حتى ص (615).

ونسيم الروح الصافية
حاملِ السنونوات المحلّقه
والبومةِ الصامتة عند الفجر
ليكن ذلك في أذكارنا
الشكر للكائنات البرية، أشقائنا
لأسرارها وحرياتها وسُبُلها المعلّمه
أولئك الذين يقاسموننا حليبهم
المكتملون بذاتهم
الشجعان المتيقظين
ليكن ذلك في أذكارنا
الشكر للمياه،
للغيوم والبحيرات والأنهر والجليديات
كامنةً أم سارحه
المتدفقة عبر بحار أبداننا
ليكن ذلك في أذكارنا
الشكر للشمس،
لضوئها الباهر النابض عبر جذوع الأشجار
عبر الضباب
وعبر الكهوف
هناك، حيث تنام الدببة والأفاعي
الضوء الذي يوقظنا
ليكن ذلك في أذكارنا
الشكر للسماء الجليله
الزاخرة بمليارات النجوم وأكثر
تتخطى القوى والأفكار كافة
ويبقى في داخلنا
جدُنا الفضاء
والعقل زوجه
ليكن ذلك.

توقّد

تيد والتر Ted Walter

تتذكر الأرض في الظلام
شرارةً توهجتْ قبل مولد النجوم
قبل الفكر
وقبل أن نكون
في ذلك الزمان،
قبل أن يجلب قوس الكون
من الظلمة إلى النور
الحيوانَ اللجوجَ الواعي
الذي ذرع سطح الفضاء القارس
تائقاً للضوء المخملي في الخلاء
مكتشفاً أن الموت يلازم الحياة
وأن الضوء خاتمة الظلام
في كلِّ شهقة نَفَس
نعيش مع تلك الشرارة الأولى
الشرارة التي تلظّت
لتصوغ وجه الله
ومضة الحقيقة في كل ما قيل

الغابة المطرية

جون هينز John Haines

قردٌ أخضر
ناهلٌ للغيم
ظمآنُ دوماً
ومبتلٌّ بالمطر دوماً
فراؤه ملبّدٌ يقطر

ووجهه يلتمع ببقع من ضوء الشمس النديّ
عيناه مياهٌ تنساب
فوق الرمل الكالح
محدقة مشبعة
مع حلول الليل
ينزوي بعيداً
وتنبت في مطرحه
أرزة الأحلام الحمراء
من الجذور المُصفرَّة،
قشرها بلون الصدأ والدم العتيق،
هناك حيث تعلق الغصون الميتة
ممسوكةً في صدوع الصخر
يمتلئ الليل بالحياة الشبحية للأسماك
تلك التي فقّست تحت الجذوع الغائرة
لكنّ القرد الأخضر
يؤوب دوماً
ينتصب ويَرْقَب
أقدامُه العريضة
مُسمَّرةٌ في تراب
يتغلغل عبره ضوء النهار ويسودّ...
ومع أن القرد لم ينطق بعدُ
أُصغي هذا المساء
إلى قطرات من الماء
كما قد يصغي امرؤٌ
إلى لسانٍ يخضرّ

أحب إذاً أنا موجود

كاثلين رين Kathleen Raine

لأنني أحب
تَدْلُق الشمس أشعتها الذهبية الحيَّه
تدلق الذهب والفضة فوق البحار
لأنني أحب
الأرضُ بمغزلها الكوكبي
ترقص رقصتها الخالقة النشوى
لأنني أحب
ترتحل الغيوم على متن الرياح
عبر سماوات رحبة،
السماوات الرحبة الجميلة، الزرقاء العميقة
لأنني أحب
تهب الرياح على الأشرعة البيضاء
تهب على الورود
الرياح العذبة تهب
لأنني أحب
تخضرُ السراخس
ويخضرُ العشب
والأشجار المشمسة الشفافة
لأنني أحب
تبزغ القُبَّرات من ثنايا العشب
وتحفل الغصون
بالطيور الصدّاحة
لأنني أحب
يرفرف هواء الصيف بآلاف الأجنحة

وتتوهج في الضوء
عيونٌ مجوهرةٌ لا تحصى
لأنني أحب
تتخذ الأصداف القزحية على الرمل
أشكالها الناعمه
معقَّدةً كالفكر
لأنني أحب
ثمة درب خفي عبر السماء
ترتحل الطيور عليه
والشمس والقمر والنجوم
تسلك ذاك السبيل
لأنني أحب
ثمة نهر يتدفق طول الليل
لأنني أحب
يتدفق النهر طول الليل في رقادي
وآلاف الأشياء الحية نائمة بين ذراعيّ

نساء يرقصن في حقل شقائق النعمان

جيرمي هوكير Jeremy Hooker

بدءاً وعلى مهل
يقسن الخطوات مع اشتداد الشمس
فيما شقائق النعمان تتوهج بالأحمر
والبحر يزرق أكثر فأكثر
وهنّ، النساءُ بالأبيض
بالجوارح السائبه
وانسيابهن يداً بيد كحلقه
يسرعن ويسرعن

يقفزن ويطرن
إلى أن تصبح أقدامهن طيوراً،
طيوراً بيضاء تحوِّم
ثم، جناحاً إثر جناح
يمضين طائفات
فيما الحقل يدور
والبحر والأرض
يكشفان ويحجبان
الأبيض والأزرق تحت كعوبهن،
كعوبهن التي تنساب
ثم تلبث وتسكن
فيما، دورةً بعد دورة
يدور الحقل القرمزي
وتدور الأرض

هندسة

إيزوبيل ثريلينغ Isobel Thrilling

النجوم،
لا مرصعة كالقلائد ومشابك الزينة والأساور
ولا نابضة بهدوء
عبر مخمل الغلاف الجوي
وحرير السحاب
دويّ،
إن كان ثمة موسيقا
للكرات السماوية
فإن سبائك عويلها المعدني
تمزق نسيج قبة السماء

أولئك الجبابرة في الفضاء
ليسوا أحراراً في سيرهم
بل يتبعون النماذج
وتقودهم القوانين
تلك التي لم يخترعها
بنو البشر

أرغفة وأسماك

ديفيد ويت David whyte

ليس هذا عصر المعلومات
ليس هذا عصر المعلومات
لننسَ الأخبارَ
والمذياعَ
والشاشة الملطّخة
الناس جائعون،
وكلمة واحدة طيبه
تُشبع الآلاف

الشحرور

ديريك ماهون Derek Mahon

في أحد صباحات شهر تموز
كنتُ خارجاً من هذا الباب
وجدتُ نفسي في حديقة،
حَرَمٌ من الضوء والهواء
أذرعٌ من حديقة التفاح الذهبية،
لا صوتَ آلاتٍ في أي مكان،
وإذ، شحرورٌ مختبئ في غصن عشرج

أرسل فجأة أغروده
أغنيتُه المهيبة الثوَّابة
تكسر صمت البحار

ترتيلة إلى ديمتري

جيرمي هوكر Jeremy Hooker

اصفح عنّا
إننا اشتهينا هلاكنا
واغفر للشاعر
طموحه في أن يكون وحيداً
فوق ذروة عاليه
يعاين الخراب
خذ من أيادينا
الخريطةَ التي حسبنا أنها العالم
ودعنا نكن هناك
حيث تلتقي الأرض والمياه
دعنا
ننشد لك أغنية

طرف العالم

دانا غيويا Dana Gioia

«نحن ذاهبون إلى طرف العالم»
هكذا قالوا
وأوقفوا السيارة عند التواء النهر
وعلى درب من الحصى
فوق حرف ضيق
تدافعنا مسرعين إلى الأسفل تحت الجسر
تثاقلنا في خطونا أميالاً عدة

فوق طريق مشجر
ملأته نباتات على سيقانها الملتفة
ثم استرحنا على أرض كستها أوراق الصنوبر الإبرية
بينما عقابان يرقباننا من فوق بلوطة قبالة الشاطئ
وصلنا المنعطف عند اتساع النهر
وعلى الجانب المقابل
نبقت الجبال الخضراء
رجع دليلي إلى الوراء ووقفت وحيداً
بينما تسارع تيار المياه فوق الحجارة المسطحة الملساء
انحدر النهر فوق الصخور
والمياه البيضاء تدافعت في موجات مدوِّمة
تساقطت المياه مسرعة عالية الصوت
حتى بلغت جرفاً وتوقف الجريان
وقفت على الحافة
حيث ساد الضباب
رحلتي اكتملتْ عند طرف العالم
نظرتُ صوب مجرى النهر
لم يكن ثمة سوى السماء
وصوت المياه
ورَجْع صداه

● ● ●

تعريف بالشعراء

غاري سنايدر Gary Snyder :

ولد عام 1930 في سان فرانسيسكو. حائز عام 1975 على جائزة بوليتزر . درس الأدب والأنثروبولوجيا وجمع إليهما معرفته ودراسته للتقاليد الروحية لشرق آسيا ولغاتها. أقام في اليابان 12 عاما ويقوم حالياً بتدريس الأدب و" الفكر البري" في جامعة كاليفورنيا.من دواوينه:

Riprap, 1959.

Mountains and Rivers Without End, 1965.

Turtle Island, 1974.

Passage through India, 1983.

Left out in the Rain, 1986.

No Nature, 1992.

تيد والتر Ted Walter:

ولد عام 1933 في بيكينهام، انكلترا حيث ترعرع في جو أدبي فلسفي بتأثير من والديه. درس في المدرسة التقنية ثم تدرب في مصانع شركة سيمنس للكابلات وغادرها دون أن يكمل البكالوريوس؛ حيث استدعي للخدمة العسكرية في سلاح المدفعية الملكي. انضم في العام 1955 إلى سلك الشرطة حتى تقاعده في العام 1980. اشتهر منذ أواسط السبعينات بأنه من " شعراء سلك الشرطة". كرس وقته فيما بعد لتعليم الشعر للفتيان؛ وإقامة ورشات عمل متواصلة من خلال زياراته الكثيرة إلى المدارس. من مجموعاته الشعرية:

Choosing Yellow

The Visit

blue moon

Promptings of Saint Thomas

جون هينز John Haines :

ولد عـام 1924 في فرجينيـا، تخـرج مـن المدرسـة الوطنيـة للفنـون والآداب ودرّس في جامعات أمريكية عديدة. قضى أكثر من عشرين عاماً من حياته مقيما في ألاسكا . حـاز عضوية الأكاديمية الأمريكية للشعر في العام 1997 . حصل علـى جـوائز عديـدة منهـا جائزة لينور مارشال Lenore Marshall للشعر ، وجـائزة ولايـة ألاسـكا للإبـداع وجـائزة الإنجاز من مكتبة الكونغرس. له أكثر من عشر مجموعات شعرية منها:

At the End of This Summer: Poems 1948-1954

The Owl in the Mask of the Dreamer .

New Poems 1980-88 .

كاثلين رين Kathleen Raine (1908- 2003) :

ولدت في لندن. كانت مولعة بالأدب والتصوف الهنديين. عاشت مع زوجها الثاني لمدة طويلة في جزيرة سـانديغ الاسـكتلندية. أسـست مجلـة Temenos وجعلتهـا منـبراً لآرائهـا وأشعارها. حازت جوائز عديدة منها جـائزة Harriet Monroe والميداليـة الذهبيـة الملكيـة للشعر. من مجموعاتها:

Living in Time

Pythoness

Collected Poems

جيرمي هوكير Jeremy Hooker :

ولد عام 1941 في ساوثمبتون. كانت المشاهد الطبيعية لموطنه مصدر إلهام شعري له على الدوام. أسـتاذ الأدب الإنكليـزي في جامعـات أوروبيـة وأمريكيـة عديـدة ومعـروف بأعماله النقدية. له عشر مجموعات شعرية منها:

Our Lady of Europe

Earth Song Cycle

Englishman's Road

إيزوبيل ثريلينغ Isobel Thrilling:

ولدت في سوفولك في شمال شرق نكلترا. عملت مديرة خدمات تعليم اللغة الإنكليزية في لندن. أول مابدأت كتابة الشعر كان بعد عمليات جراحية أنقذت بصرها. من مجموعاتها الشعرية:

Chemistry of angels

ديفيد ويت David Whyte:

نشأ في إيرلند ويعيش في أمريكا حالياً. درس علم حيوانات البحار وكان على الدوام كثير السفر والترحال، عمل كعالم في الطبيعيات في جزر غالاباغوس وجبال الأنديز ومنطقة الأمازون وجبال الهملايا. تأثر شعره بهذه الخبرات الغنية. له ستة مجموعات شعرية وكتب أخرى متنوعة. من أعماله:

River Flow: New and Selected Poems.

The Heart Aroused: Poetry and the Preservation of the Soul in Corporate America.

The Three Marriages: Understanding the Essentials of Work, Self and Relationship.

ديريك ماهون Derek Mahon:

ولد عام 1941 في بلفاست ودرس وتعلم في كلية ترينتي في دبلن. حاز جوائز عديدة من بينها جائزة المؤسسة الأمريكية الإيرلندية وجائزة مؤسسة لانان وجائزة سكوت مانريت للترجمة. من أبرز أعماله:

Design for a Grecian Urn (1967

The Man Who Built His City in Snow (1972)

The Hunt by Night (1982)

The Yaddo Letter (1992)

The Hudson Letter (1996)

دانا غيويا Dana Gioia:

ولد في كاليفورنيا مـن أصـول إيطاليـة ومكـسيكية، درس الأدب المقـارن في جـامعتي ستانفورد وهارفارد. ترأس حتى 22 كانون الثاني 2009 المجلس الوطني للفنون والآداب وقدم من خلال هذا الموقع إسهامات ثقافية كبيرة علـى صـعيد الولايـات المتحـدة. حـائز على جائزة الكتاب الأمريكي. من أعماله:

Interrogations at Noon

Can Poetry Matter?

Twentieth-Century American Poetry ■



غرام سمسار البورصة

بقلم: او. هنري(*)

ترجمة: شوكت يوسف

سمح بيتشر؛ الموظف في مكتب سمسار البورصة هارفي ماكسويل، لمحيّاه الجاد المتجهم في العادة، أن يعبّر لثانية عن بعض الاهتمام والاندهاش، وذلك عندما رأى ماكسويل داخلاً المكتب بخطا سريعة، بصحبة عاملة الاختزال الشابة في الساعة التاسعة والنصف. وإذ ألقى تحية الصباح (مرحباً بيتشر) اندفع مباشرة نحو طاولته وكأنه يهمّ بالقفز فوقها، وسرعان ما غرق في طوفان من الرسائل والبرقيات المتكومة بانتظاره.

مضى عام على هذه الشابة كعاملة اختزال لدى السيد ماكسويل. لم يكن في جمالها أي تصنّع أبداً. بدت امرأة طبيعية في هيئتها وهندامها: لم تلبس الأساور والأطواق والشرائط، أو تغرها تسريحات بومبادور الفخمة المثيرة للفضول. بكلمة واحدة، لم يكن في مظهرها ما ينمّ على أنها امرأة جاهزة في أية لحظة لقبول دعوة إلى المطعم. كانت ترتدي تنورة رمادية اللون بسيطة مشدودة على جسمها بأناقة وتواضع، وتعتمر قبعة زيّنتها ريشة ببغاء خضراء. في ذلك الصباح بدت لطيفة مشرقة مع مسحة خجل زانت محيّاها، والتمعت عيناها بشرود حالم، بينما تألقت وجنتاها كدراقتين ناضجتين، وطافت ذكريات على وجهها السعيد.

(*) «أو. هنري» هو الاسم المستعار الذي اشتهر به الكاتب الأمريكي «وليم سيدني بورتر». ولد الكاتب في مدينة (غرينز بورو) في ولاية كارولينا الشمالية عام 1862، وحين بلغ العشرين من العمر انتقل إلى تكساس، حيث اشتغل بالصحافة ثم في مصرف. بعد هذه الفترة عاش الكاتب حياة مضطربة في أقطار شتى إلى أن استقر في (نيويورك) عام 1902 وهو في الأربعين من عمره. شهدت هذه المدينة موهبته القصصية؛ حيث ألّف خلال ثماني سنوات ستمئة قصة رفعته إلى مصاف أشهر الأدباء المبدعين.

لاحظ بيتشر، الذي لبث يراقبها باهتمام وجل، أنها في هذا الصباح تتصرف على نحو مغاير لما ألفه منها. فبدلاً من التوجه مباشرة إلى الغرفة المجاورة حيث مكتبها، تمهلت بعض الوقت متلفتة نحو الإدارة وكأنها تبحث عن شيء ما، ولفّت مقتربة من مكتب ماكسويل بحيث أشعرته بحضورها.

لم يعد الرجل الجالس خلف المكتب ذلك الرجل العادي المعهود. غدا سمساراً نيويوركياً مشغولاً غارقاً حتى أذنيه في العمل ـ لا بل مثل آلةٍ دارت عجلاتها ونوابضها...

ـ سألها ماكسويل بنبرة عصبية: نعم، ما بكِ؟ ما الأمر؟

كان البريد أمامه على المنضدة أشبه بكومة ثلج، والتمع بريق عينيه الرماديتين الحادتين على نحو قلق غاضب.

ـ أجابت الشابة مبتعدة: لا شيء.

بينما علت وجهها ابتسامة خفيفة، ثم التفتت إلى السكرتير السيد بيتشر قائلة:

ـ هل طلب منك السيد ماكسويل البارحة استدعاء عاملة اختزال جديدة؟

ـ نعم، حصل ذلك. أمرني بالبحث عن عاملة جديدة، وأبلغت الوكالة المختصة أن ترسل لنا بضعة نماذج للاختبار.

الساعة الآن العاشرة إلا ربعاً، ولم تشرّفنا بعدُ أية قبعة أنيقة أو إنسانة تمضغ علكاً.

قالت المرأة الشابة: إذن سأستمر في العمل كالمعتاد ريثما تأتي عاملة أخرى بديلة. ثم اتجهت إلى غرفتها وعلّقت قبعتها ذات الريشة الخضراء المذهّبة في مكانها.

من لم يشاهد سمساراً نيويوركياً مشغولاً أثناء حميا البورصة، وزحمة العمل، لا يستطيع عدّ نفسه ملماً بعلم الأجناس والسلالات البشرية. فالشاعر يغني «ساعة الحياة المترعة بالعمل»، لكن دقائق وثواني السمسار محسوبة.

الآن عند هارفي ماكسويل يوم عمل حامي الوطيس. يتحرك شريط التلغراف باندفاعات متوالية، بينما اعترت هاتفه نوبة رنين مزمنة، حشدٌ من الناس يملأ المكان، ينادونه من خلف الحاجز بأصوات مرحة قلقة غاضبة لحوحة، إضافة إلى سيل من السعاة حاملي الرسائل والبرقيات بين داخل ومغادر. وتحرك موظفو المكتب هنا وهناك في عجلة وجلبة كما البحارة في أثناء العاصفة؛ وحتى بيتشر نفسه اعترى سحنته نشاط وفرط حيوية.

في البورصة هذا اليوم عواصف وزوابع وزلازل واندفاعات براكين. وانعكست كل هذه الفوضى والبلبلة بشكل مكثف في مكتب سمسار البورصة، ألصق ماكسويل كرسيّه على

الحائط، وعقد الصفقات متنقلاً على أطراف قدميه بين التلغراف والتلفون، وبين مكتبه والباب الخارجي بخفة المهرّج المحترف وحذاقته.

في غمرة هذا التوتر المتعاظم، برز أمام نظر ماكسويل فجأة أطراف شعر ذهبي اللون تدلّى تحت مظلة متمايلة من المخمل، مزدانة بوشي من أطراف ريش النعام، وتدلى طوق طويل من خرز بحجم حبات الجوز انتهى قرب الأرض بقلب من فضة. كانت تلك فتاة عتيدة وقفت أمامه بثقة وبكامل زينتها وقد رافقها بيتشر معرّفاً بها:

ـ عاملة من وكالة الاختزال للقيام بالعمل.

استدار ماكسويل قليلاً بينما يداه تقبضان على كومة من أوراق وشريط التلغراف. سأل بعبوس:

ـ أي عمل؟

ـ عمل الاختزال. ألم توصني البارحة بالاتصال بوكالة الاختزال لإرسال عاملة اختزال جديدة!؟

ـ هل جننت يا بيتشر، كيف يمكنني أن أعطي مثل هذا الأمر؟ الآنسة (ليسلي) تقوم بعملها على أكمل وجه طوال عام، والمكان لها ما دامت راغبة بالعمل عندنا. لا توجد أية شواغر يا سيدة. أخبرْ الوكالة يا بيتشر ألا ترسل إلينا أحداً بعد ولا تدخل إليّ أحداً ألبتة.

غادرت صاحبة القلب الفضي المكتب غير راضية متمايلة وعابثة ببعض الأثاث على نحو فظ لدى خروجها.

واتهز بيتشر المناسبة وقال للمحاسب: إن «العجوز» يزداد شروداً ونسياناً يوماً بعد يوم!.

اشتدت زحمة العمل أكثر. وفي البورصة ديست وسُحقت نصف دزينة من أسهم شركات شتى، وظّف فيها زبائن ماكسويل مبالغ مالية ضخمة. وكانت طلبات البيع والشراء تأتي وتمضي بسرعة طيران السنونو. وتعرض قسم من أسهم ماكسويل لخطر محدق ما جعله دائم القلق والتوتر، يعمل طوال الوقت كآلة معقدة دقيقة وقوية: يصدر الأوامر ويتخذ القرارات ويتصرف بسرعة وتلقائية كاللعبة الآلية. ههنا الأسهم والسندات وصكوك الدين والرهن والقروض، وكل عالم المال الذي لا مكان فيه لعالم الإنسان أو عالم الطبيعة.

هدأت جلبة العمل قليلاً عندما اقتربت ساعة العشاء. ووقف ماكسويل خلف طاولته، ويداه مليئتان بالأوراق والبرقيات، وخلف أذنه اليمنى قلم، وتدلت على جبهته خصلات

شعر أشعث. كانت النافذة مشرعة، وسرى الدفء قليلاً في أوصال الأرض فالربيع الآن على الأبواب وهبّت في الغرفة عبر النافذة نسمة حلوة تائهة، حملت رائحة الليلك وسمّرت ماكوسيل في مكانه للحظة. كانت تلك رائحة صادرة عن الآنسة (ليسلي)، رائحة خاصة بها وحدها.

حملتها هذه الرائحة إليه بحيث كاد أن يتلمسها. انكمش عالم المال فجأة وتضاءل، وبرز طاغياً حضور تلك القابعة في الغرفة المجاورة على مبعدة عشرين خطوة منه.

قال لنفسه بصوت مسموع: «أقسم بالقديس جورج إني سأفعلها الآن. سأسألها الآن، أستغربُ كيف أني لم أفعل ذلك منذ زمن بعيد»!.

واندفع إلى غرفة عاملة الاختزال بسرعة طلقةٍ متجهةٍ إلى هدفها، وانقض على منضدتها.

فرفعت الشابة نظرها إليه وابتسمت. واصطبغت وجنتاها بحمرة خفيفة، وبدت عيناها لطيفتين صريحتين. فأسند مرفقيه على منضدتها، وكان ما زال قابضاً بيديه على حزمة من الأوراق، وتدلى خلف أذنه قلم كالعادة وقال:

ـ آنسة ليسلي! لديّ دقيقة فراغ واحدة سأقول لك خلالها شيئاً: أتوافقين على أن تكوني زوجتي؟ لم يكن لديّ وقت لمغازلتك على نحو عادي، لكني أحبك فعلاً. أجيبيني بسرعة من فضلك.

نهضت العاملة ونظرت إليه بعينين مفتوحتين على اتساعهما، وقالت:

ـ ماذا تقول؟

ـ ألا تفهميني؟ ـ سألها في ضجر ـ أريد أن تصبحي زوجتي. أنا أحبك يا آنسة ليسلي. أردتُ منذ زمن أن أقول لك ذلك، وقد انتهزت هذه اللحظة حيث تراخى توتر العمل قليلاً، هاهم ينادونني إلى الهاتف. قل لهم يا بيتشر أن ينتظروا! ماذا تقولين يا آنسة ليسلي؟

تصرفت الفتاة بغرابة غير مألوفة. في البداية بدت مندهشة جداً، طفرتْ الدموع من عينيها، ثم برق وجهها بابتسامة خلال الدموع، وطوّقت عنقه بذراعها برفق، وقالت بصوت خفيض:

ـ فهمت الآن أن هذه البورصة قد استبدت بك وطردت كل شيء آخر من رأسك. اعتراني الرعب في البداية. هل صحيح أنك نسيت يا هارفي؟ ألم نعقد قراننا في الساعة الثامنة من مساء البارحة في الكنيسة الصغيرة خلف المنعطف! ■

الرجل الأكبر سناً

ديمتري دانيلوف[*]

ت: عياد عيد

ـ أخذتَ الهوية؟

ـ أخذتها.

ـ والوثيقة؟

ـ أخذتُها، أخذتُها.

ـ والشهادة؟

ـ أخذتُها، أخذتُها.

ظهور الرجل الأكبر سناً والأكثر شباباً في الدهليز في وقت واحد.

نور المصباح الأصفر الشتوي الصباحي غير المحتمل تحت السقف.

وسخٌ ـ نورٌ ـ ورق جدران سماوي.

الحقيبة (مثلها كان يسمى «شبكاً» من قبل) موضوعة من قبل الرجل الأكبر سناً على الحائط. فقدان الحقيبة شكلها واستقرارها، انزلاق الحقيبة على الحائط، إخراج شيء من الحقيبة لا شكل له وملفوف كيفما اتفق وغير مفهوم كيف؟ إعادة الرجل الأكبر سناً للحقيبة شكلها واستقرارها، دس الشيء عديم الشكل والمغلف كيفما اتفق في الحقيبة.

---

(1) ديمتري دانيلوف كاتب روسي من مواليد 1969، مؤلف كتب في النثر مثل «الأبيض والأخضر» و«المنزل عشرة».

تمايلُ الأكثر شباباً من ساق إلى ساق. انتفاخ الوجه، إبهام عام، عدم وضوح في هيئة الأكثر شباباً.

ـ حسناً، هل نذهب؟

ـ فلنذهب.

محاولات لانتعال الحذاءين وارتداء الملابس في الدهليز الضيق، تدافع فاتر، محاولات لربط أشرطة الحذاءين، محاولات لإدخال اليد في الكم. المعطف القديم من الجوخ السميك ذي اللون القاتم، والشعرات الكثيرة الملتصقة به، وغيرها من الأوساخ الضئيلة. السترة المبقعة بالدهون ذات اللون القاتم غير المحدد والريشات البارزة إلى السطح في بعض الأماكن. مثل هذه السترة تسمى أحياناً «سترة الريش»، في داخلها على الأرجح ثمة ريش أو شيء ما أيضاً. القبعة، واقية الأذنين المتجهمة، المتشبعة بالسنين الثقيلة والأفكار. الطاقية الصوفية السوداء، لذلك لم يكن ظاهراً أنها متسخة، لكنها مع ذلك ـ نعم، متسخة، متسخة جداً.

الشبك في اليد، الحقيبة على الكتف.

ـ ألم تنس شيئاً؟

ـ لا، لا.

ـ فلنذهب.

تراخ، جفاف في الفم، ارتجاف اليدين عند التعامل مع المفتاح.

ليست حقيقة واقعة أن هذا أب وابنه، ليست حقيقة. ولا يشبهان الجد والحفيد. فما بالكم بأخ وأخيه. من الصعب بمكان تحديد درجة القرابة بينهما.

برد، سواد، زرقة، ثلج، مصابيح. بيروفو.

بنيت هذه المباني في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة». كان الذهاب إلى العمل (بالترامواي رقم 24 عبر شارع فلاديميرسكايا الثالث، ثم الانعطاف إلى اليسار عبر طريق إنتوزياستوف السريعة حتى مصنع «المنجل والمطرقة». وبعد ذلك عند العودة، عبر طريق إنتوزياستوف السريعة، ثم الانعطاف يميناً والوصول عبر شارع فلاديميروفسكايا الثالث إلى المباني التي بنيت في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة») مريحاً.

هنا، يعيش عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، لكنهم الآن يذهبون بالمترو، من محطة «بيروفو» حتى محطة «ساحة إيليتش»، ومن ثم العودة.

الكثيرون من عمال مصنع «المنجل والمطرقة» أدمنوا الكحول وماتوا من السُكْر، أو من حوادث مختلفة. والكثيرون ممن لم يدمنوا ولم يموتوا. وبعضهم مات، لكنه لم يدمن الكحول. ويوجد من أدمنوا الشراب لكنهم لم يموتوا بعد. إنهم مايزالون يعيشون في هذه الأبنية التي بنيت في الستينيات من أجلهم، هم عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، الذين أدمنوا والذين ماتوا والذين ما زالوا أحياء.

قد يكونان عماً وابن أخيه. وقد لا يكونان.

قعقعة الترامواي رقم 24 المنعطف من شارع فلاديميرسكايا الثالث نحو الشارع الأخضر.

ليس مفهوماً تماماً لماذا سموا (الشارع أخضر). ربما ظن بناة الشارع أن الشارع سوف يكون شبيها بالبولفار، وستعصف من حوله النباتات الخضر. أما سكان المباني المشادة في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، فسوف يتنزهون في الأمسيات أو في أيام العطل على هذا الشارع، وسط الأشجار والشجيرات الخضر، وسيصير، كما يكتبون في الأدلة السياحية، مكاناً للراحة محبوباً من سكان المنطقة، لكن لسبب ما لم يحدث أي شيء من هذا المشروع، الأشجار - نعم، موجودة، لكنها ليست كما ينبغي، لا تخلق جواً متوافقاً مع تسمية «الشارع الأخضر»، لكن من جهة أخرى لمَ لا، ما دامت توجد الساحة الحمراء، والشارع الأخضر، والبولفار الليلكي، فينبغي أن يوجد الشارع الأسود والبولفار البني أو الشارع الرمادي، لكن لسبب ما ليس متبعاً تسمية الشوارع والأزقة على هذا النحو، وهذا مؤسف.

التقدم في الشارع الأخضر نحو مترو «بيروفو» في الهواء البلوري البارد، والثلج، ولون المصابيح البرتقالية. المحاولات من أجل عدم السقوط عند النزول على الدرجات المتجلدة غير ناجحة تماماً.

كم يستغرق الطريق بالمترو مع تبديل القطار، ثم بالقطار الكهربائي بعيداً بعيداً. (أوخ).

المحاولات من أجل الاندساس في المقطورة والجلوس غير ناجحة. الوقوف في خضم حشد الركاب، عويل القطار المندفع وهديره. تهافتات الدوار، والجلادة الثابتة الميؤوس منها.

الازدحام على السلم إلى الأعلى نحو «ماركسيستسكايا»، الازدحام على السلم إلى الأسفل نحو «تاغانسكايا راديالنايا».

الأكثر شباباً سار أمس على هذا النحو تماماً، في الدوار والازدحام. لكنه سار باتجاه آخر ولأهداف مغايرة، الأدق، لم تكن لديه في الحقيقة أي أهداف محددة.

أما الأكبر سناً فلم يذهب أمس، بل جلس في المطبخ ناظراً بلا حراك إلى الأشجار البيروفية والمباني والسماء وهي تظلم.

السير عبر خط المترو البنفسجي، بيغوفايا ـ بوليجافسكايا ـ أوكتيابرسكويه بوليه. بعد «أوكتيابرسكويه بوليه» يصير عدد الناس قليلاً.

كان بالإمكان التصرف على نحو مغاير. كان بالإمكان السير حتى «تريتياكوفسكايا» ثم الانتقال إلى الخط البرتقالي، الوصول إلى محطة قطارات ريجسك وركوب القطار الكهربائي الفارغ عملياً من هناك. هكذا أفضل بكثير، السير بالمترو أقل، لكن بالقطار الكهربائي أكثر، وركوب القطار الكهربائي أمتع بكثير من ركوب المترو، لكن لسبب ما الجميع يفعلون ذلك أو تقريباً الجميع — يسيرون حتى المحطة البعيدة المشتركة مع رصيف السكة الحديدية، حتى «توشينسكايا»، أو «فيخينو»، أو «فارشافسكايا»، وهذا أمر غريب نوعاً ما.

محطة المترو «توشينسكايا»، محطة القطارات توشينو، الظلمة، والفجر، والريح، والفولاذ، وإسفلت محطة توشينو.

يقف على أحد السكك قطار من أربع عشرة مقطورة بضائع.

القطارات الكهربائية من فولوكولامسك ونوفويروساليمسكايا وديدوفسك وناخابين تقل إلى محطة توشينو كمية مخيفة من الركاب.

عملياً القطارات الكهربائية الفارغة حتى ناخابين ونوفويروساليمسكايا وفولوكولامسك.

القطار الكهربائي حتى شاخوفسكايا فارغ عملياً.

انتباه، الأبواب تُغلق، المحطة التالية بافشينا.

سيعبر القطار رصيف تريكوتاجنايا من غير توقف. انتباه من فضلكم.

انتباه. انتباه. انتباه.

يجب النوم ، لكن ما عاد ثمة رغبة فيه. ألح النوم في المترو كثيراً، أما الآن فما عادت ثمة رغبة فيه.

الجلوس الواحد قبالة الأخر، الانطلاق.

الأكبر سناً لا يرغب في النوم مطلقاً عملياً، إنه يجلس عادة وينظر ببساطة بلا حراك إلى شيء ما، لا ينظر في النافذة ولا إلى الأكثر شباباً الجالس قبالته، بل ينظر ببساطة إلى مكان ما في الجانب، تقع في مجال نظره حافة المقعد، وإطار النافذة، وجزء من جدار العربة، ويبدو من محيط النظر كيف تنار النافذة ويلوح شيء ما من ورائها ويندفع جانباً.

يجري بينهما مع ذلك حديث مؤلف بنسبة سبعين بالمئة من التأوهات و(التأوخات) والتنهدات والصمت. إذا ما حللنا بانتباه ردود المتحدثَين فيمكننا أن نفترض أن الأكبر سناً يعبِّر للأكثر شباباً عن ادعاءات وشكاوى، أما الأكثر شباباً فيرفض هذه الادعاءات والشكاوى، ويعبِّر بدوره للأكبر سناً عن ادعاءات وشكاوى ما مشابهة تقريباً، فيصدر الأكبر سناً أصواتاً متلونة انفعالية من نوع «إيه» أو «آ» ويلوح بيده، فيتمطى الأكثر شباباً ويتثاءب، فينظر الأكبر سناً مرة أخرى جانباً نحو إطار النافذة وجدار العربة، ويغفو الأكثر شباباً مع ذلك، على الرغم من أنه لم يكن راغباً في النوم أول الأمر، ويحلم أن القطار الكهربائي يقله من محطة توشينو حتى شاخوفسكايا، وأن قبالته يجلس الأكبر سناً وينظر إلى مكان ما جانباً.

إخراج الحافظة (الترمس) من الحقيبة، وفتحُ الغطاءِ الذي ينفذ وظيفة الكأس في الوقت نفسه، الحركات رصينة متزنة ومتقنة، ولم العجلة، إخراج السدادة من الحافظة، صبّ السائل المحتوى في الحافظة، الساخن احتكاماً إلى كل شيء، أو الدافئ على الأقل، في الغطاء - الكأس، سد الحافظة بالسدادة، رشف السائل الساخن، للسائل الساخن مذاق البلاستيك والسدادة ورائحتهما، احتساء السائل وإغلاق الحافظة بالغطاء ووضع الحافظة في الحقيبة.

ومرة أخرى نظرة إلى مكان ما في الجانب، حيث يُرى إطار النافذة وحافة المقعد المقابل وقسم من جدار العربة.

جاء في الحلم أن القطار الكهربائي سار، وسار، وسار، ثم وقف بحدة.

توقف القطار الكهربائي بحدة. استفاق. انطلق القطار الكهربائي من جديد.

تجلس فتاة بعد الممر على نحو مائل. الناس أمثال الأكثر شباباً ميالون لوصف أمثال هذه الفتاة بالـ «حلوة»، مع أنه، والحق يقال، يصعب القول عن مظهر الفتاة الخارجي أي شيء حسن.

المواقف أقل، المسافات بين المحطات أطول. الأسماء أكثف. ليسودولغوروكوفو، دوبوسيكوفو.

تثاؤب، نظرة تائهة، عدم المقدرة على تحديد النظر إلى أي شيء.

الثبات، النظر إلى إطار النافذة وقسم من جدار العربة.

السير من توشينو إلى شاخوسكايا يستغرق أقل بقليل من ثلاث ساعات، هذا بعيد، الركن الأبعد من منطقة موسكو. يبدو من شاخوفسكايا أن موسكو هي في مكان ما بعيد جداً، على بعد آلاف الكيلومترات، أو أنها غير موجودة مطلقاً، ووحدها القطارات الكهربائية الخضر ولوحات أرقام السيارات هي التي تذكر بوجود موسكو.

يجلس أحدهم في أقصى طرف من العربة محدودباً، ويبدو من بعيد أنه مسن، لكنه، قد يكون، غير مسن. قد يكون هذا الرجل متوسط العمر، وكما يقال، في أوج قوته، زوجاً ناضجاً، أو ربما هو شاب الحياة أمامه كلها، وأمامه مفتوحة مئة طريق، وتنتظره حياة ممتعة ومليئة، أو غير ممتعة وغير مليئة، هادئة، ونمطية، وتافهة، فحياة الناس تنحو منحى مختلفاً، ولماذا لا يجلس شاب في مرحلة معينة من سيرة حياته محدودباً، لا بل منثنياً، في قطار كهربائي بارد ومنار وفارغ، يسير مصحوباً بالهدير باتجاه محطة شاخوفسكايا.

خرج في محطة فولوكولامسك الفتاة والمحدودب، سار المحدودب أمام النافذة، وتبين أنه امرأة متوسطة العمر، رشيقة بما فيه الكفاية، ومرت في رأس الأكثر شباباً كلمة وحيدة متقطعة «حلوة».

فتحُ الحافظة. اشرب. لا. اشرب، ساخن. لا، لا أريد. فكِّرْ. ارتشافُ السائل القاتم الساخن الفواح برائحة السدادة والبلاستيك.

رصيف الكيلومتر 133. إغلاق الحافظة، دسّ الحافظة في الشبك. رصيف الكيلومتر 149.

محطة شاخوفسكايا.

الشبك في اليد، الحقيبة على الكتف.

تناعس، تثاؤب، ثمل خفيف جديد في الهواء البارد الطري. صمت رواقي منقطع عما حوله، ضغط على مقبض الشبك في اليد.

جراران كبيران ك ـ 701 يكنسان الثلج في ساحة محطة القطارات. إنهما يسميان أيضاً «كيروفيين». يُصنع هذان الجراران في سانت بطرسبورغ في مصنع كيروف. لهذا تحديداً يسميان «كيروفيين».

الجراران بضخامتهما يطغيان تماماً على المنظر الطبيعي من حولهما، المنازل، الشجيرات، العنابر. يبدوان وكأنهما أكبر من أي شيء ومن أي مبنى في هذه البلدة. مع أن هذا، طبعاً، ليس على هذا النحو تماماً – ليس أكثر من خداع بصر.

ألا يلزم أي شيء لنشتريه؟ لا، فيما بعد. ألا نعرج؟ أقول ـ لا لزوم، كل شيء متوافر. سنعرج فيما بعد.

الساحة، السوق، الطريق، الطريق بين المنازل، الفناء، المبنى خماسي الطبقات، المدخل، السلَّم إلى الطبقة الخامسة، الباب، الشقة.

رائحة حياة الوحدة الطويلة الصعبة الرتيبة المضنية. ضيق النفس، اختفاء ضيق النفس. الأثاث الكئيب الناشج. إبريق الشاي على موقد الطبخ. البراد الرامز إلى الخضوع والطاعة.

خلعُ الملابس والحذاءين في وقت واحد في الدهليز الضيق، محاولة تعليق المعطف والسترة على المشجب، سقوط السترة عن المشجب، محاولة ثانية لتعليق السترة على المشجب.

الشبكُ معلق على الحائط، يفقد شكله واستقراره، ينزلق على طول الحائط. يُستخرجُ من الشبك شيء لا شكل له ملفوف كيفما اتفق. الأكبر سناً يأخذ الشيء ويحمله إلى المطبخ ويضعه على المنضدة.

لو كان هذان الشخصان ينتميان إلى طبقة أخرى من المجتمع، لو كان لديهما مستوى تعليمي مختلف قليلاً وتصورات مغايرة عن الجميل والمناسب، لتحرك الأكثر شباباً بخفة وقال شيئاً ما على غرار: سأهتم بالشاي حالاً، أما أنت فارتح الآن، ولا تقلق، سأفعل كل شيء، واستلقى الأكبر سناً على الصوفا، ووضع يديه خلف رأسه وتنهد عميقاً، وقال شيئاً ما على غرار أوه، كم أنا مُتعَب، أو: أوه، كم من المتعب مع ذلك الوصول إلى هنا، أو: أوه، لقد تعبت جداً جداً، لكن في هذه الحال حدث كل شيء على نحو مغاير. الأكثر شباباً استلقى على الصوفا وانقلب على جنبه وأغفى على الفور، أما الأكبر سناً فصب الماء في الإبريق، وأشعل الغاز، ووضع الإبريق على الموقد، وجلس على الكرسي عند النافذة.

الأكثر شباباً نائم، الإبريق بدأ يغلي تدريجاً، والأكبر سناً جالس في المطبخ، ينظر بلا حراك من النافذة إلى الأشجار والمنازل والسماء التي مازالت مضيئة. ■

كانتسك... كل شيء تغير

قصة الكاتب البولوني: مارك هواسكو

ت: فهد حسين العبود

توقف القطار عند محطة صغيرة، ونزل منه رجل مضى بمحاذاة العربات حاملاً بيده حقيبة جلدية. كان ذلك اليوم خريفياً غائماً، جثم فيه الضباب بثقل على الأشجار العارية. ونظر ذلك الشخص إلى السماء فاقشعر بتقزز، إذ كانت تبدو مثل خرقة وسخة. ومرّ على رصيف السكة ناظر محطة القطار، وبيده شاخصة حمراء، وكان يبدو مثل فيل بحر بشاربين. فاعترض الرجل طريقه سائلاً:

- هل المسافة بعيدة إلى المدينة؟

- هل تريد الذهاب إلى المدينة أيها السيد؟ قال وهو يضرب على يده بمقبض الشاخصة.

- لذلك أسأل عن الطريق. لدي قطار آخر، بعد بضع ساعات، وسوف أتابع السفر. مرر يده على وجهه وتابع قائلاً: أريد الذهاب إلى حيث أستطيع الحلاقة. لم أنم لليلتين متتاليتين، ووجهي يبدو مثل وجه مجرم.

سارا فوق حصى رصيف السكة الرطب، وانطلق القطار وراح الدخان يسبح بتكاسل في الهواء العكر، وأخذت السكة الحديدية تلمع جراء الرطوبة.

- هل تسافر بعيداً يا سيدي؟.

- بعيداً بما يكفي.

- هل يعمل السيد في التموين ربما؟.

- كيف تبادرت هذه الفكرة إلى رأسك أيها السيد؟ أنا أعمل في الصحافة.

ـ ابني يعمل في التموين، إنه موجود في وارسو. هل أنت من وارسو أيضاً يا سيدي؟.

ـ نعم أيضاً.

ـ (كاجمييج مايفسكي)، هل تعرفه يا سيدي؟.

ـ لا.

ـ إنهم يسافرون باستمرار.

ـ لا ضرورة لذلك. عليهم الجلوس في البيت.

ـ لماذا؟

قال الصحفي بتهكم:

ـ لأن المرء يمكن أن يسقط من القطار، أو يمكن أن يصاب فيه بالزكام.

وقال ناظر المحطة:

ـ تعرفت في القطار مرة إلى إحداهن

ـ وماذا؟

ـ لا شيء، تابَعت السفر.

قال الصحفي متثائباً:

ـ إنها لمروءة من جانبها، ثم سأل: لم تقل لي هل المسافة بعيدة إلى المدينة؟

قال العجوز ذو الشاربين الرطبين:

ـ على مرمى حجر، ثم رمش وسأل:

ـ هل متأكد من أنك تريد الذهاب إلى الحلاق يا سيدي؟

ـ وما صلتك في ذلك يا سيد؟

ـ فكرت بأنك يمكن أن ترغب بكأس من الفودكا، لدي القليل منها في الكشك.

قال الصحفي بغضب:

ـ لا شيء يتبدل في هذه المدن الصغيرة القذرة، لقد ولدت أيضاً في حفرة صغيرة كهذه، هل يوجد هنا أيضاً بيت دعارة بالقرب من الكنيسة؟

ـ لا، بل توجد صيدلية.

ـ سمعت أن هناك تغييراً حدث هنا، وأنهم بنوا بعض الأشياء، هل هذا صحيح؟

ـ هذا صحيح، وسوف تقتنع بنفسك. أصبحت المدينة قريبة، خمس عشرة دقيقة. هل ستمر بمنزلي يا سيدي؟

قال الصحفي:
ـ لا، وداعاً.

وصل بالفعل بعد ربع ساعة إلى المدينة، وشاهد بضع عربات متوقفة في السوق، وأحصنة تقيل حاشرة رؤوسها في أكياس العلف، والكثير من التبن يغطي الشوارع، فاستنتج أن سوقاً شعبية كانت منعقدة في ذلك اليوم.

ـ أين أجد حلاقاً؟ سأل الصحفي شخصاً ذا وجه خفي الملامح ومهنة مبهمة وعمر مجهول.
ـ ماذا؟
ـ حلاق.
ـ أي حلاق؟
ـ هل يوجد حلاق؟
ـ أين؟
ـ هنا!!
ـ هنا؟
ـ نعم هنا.
ـ وماذا في ذلك؟
ـ قذارة. هل تفهم الآن يا سيد؟
ـ لا، أجاب الشخص صاحب الوجه خفي الملامح، وقد ظهرت عليه معالم من يحاول التفكير.
ـ الحلاق موجود هناك، بعد N.
ـ ليس قرنة بل زاوية.
ـ أما هذه فلا أعرفها.
ـ ولكن أنا أعرفها، قال الصحفي ثم ابتعد.

على باب الحلاق، رأى صحناً نحاسياً معلقاً، وفي واجهة العرض شاهد دمية بشعر مستعار ممشط، تنظر بعينين غير مباليتين إلى فراغ الشارع.

ـ صباح الخير، قال بعد أن دخل.
ـ صباح الخير، فلتجلس يا سيدي.

جلس الصحفي ومدّ رجليه المنهكتين. فقد سافر لمدة ثلاث ليال متتالية رأى فيها الكثير من الوجوه، وتعرف إلى كثير من الحقائق، وحاولوا استغفاله أكثر من مرة، وهو يحلم بالعودة أخيراً إلى وارسو كي يتمدد في سريره. كانت له صديقة صغيرة، سمراء، بوجه يشبه وجه ميكي ماوس، وكان طوال الوقت يغلي غضباً من فكرة أن أحدهم يمكن أن يكون الآن مضطجعاً في سريره المريح مع فتاته الصغيرة.

ربط الحلاق المنديل حول عنقه، وقال:

ـ هل انتزعت المنفاخ يا سيدي؟

ـ أي منفاخ؟

ـ ألست تركب دراجة هوائية؟

ـ لا، وهل يمكن أن يُسرق؟

ـ أن يُسرق فلا، ولكن رئيس الجمعية التعاونية فقد منفاخ دراجته، وصمامُ الدولاب فيها يُسرِّب الهواء، ولذلك من الأفضل أن يحمل المرء منفاخه بيده. هكذا تجري الأمور. هل تفهم ما أعني يا سيدي؟

قال الصحفي:

ـ أفهم، ونظر إلى الحلاق.

كان الحلاق عجوزاً أصلع، يتناثر على رأسه شعر مضحك يشبه وبر البط، أذناه ضيقتان منتصبتان، وعيناه سوداوان لهما نظرة ذكية.

ـ غسيل شعر؟، سأله الحلاق.

ـ لا، بدون غسيل.

ـ حسناً بدون غسيل، رد الحلاق، ثم أغرق أصابعه في شعر الصحفي وقال:

ـ اخفض رأسك.

ـ لم تقل لي، شعر أم ذقن؟

ـ شعر وذقن.

ـ هل سيكون هناك غسيل شعر؟

ـ لا، لن يكون.

آها، قالها وارتسمت على وجهه سمة التركيز العالي.

صمت للحظة، ملقياً إلى الصحفي نظرة طبيب جراح ثم قال:

ـ هل أحلق لك يا سيدي حلاقة (كانتسك)؟

ـ أعوذ بالله، أريد حلاقة عادية.

ـ مفهوم مفهوم، حلاقة عادية.

ـ أوه يا سيدي، لا أحد يريد أن يحلق (كانتسك) في هذه الأيام. قديماً كانوا يحلقون بهذه الطريقة، وخصوصاً /الزعران/. كان يسكن هنا على مسافة بضعة منازل واحد من هؤلاء، كان يدعى (ليونيك ماتشيفشتشاك)، وكان يأتي إلي دائماً في أيام السبت، ويقول: نعم يا سيد سوبيشاك، ستحلق لي الآن بشكل (مدوزن)، على طريقة (كانتسك)؛ بحيث يكون شعري رائعاً، وإلا فأنت تعرفني. أجل، كان يقول ذلك. لقد كان الشقي الأكبر في المدينة كلها. أؤكد لك أيها السيد بأنك ما كنت لترغب بتلقي ضربة منه على وجهك.

ـ أصدقك بدون تحفظ، قال الصحفي ذلك ثم أصلح جلسته في الكرسي.

«كان له أصدقاء، وكانوا ـ طبعاً ـ رجال عصابات مثله. كانوا في كل سبت يحضرون إلى أمام الكنيسة، ويلعبون لعبة تعرف بـ (المغفل على الخط)، فكانوا يرسمون خطا على الممر، وكل من يتخطاه تناله صفعة على جبينه».

ـ ولأي سبب؟

ـ هكذا، لأجل اللهو. لم يعودوا الآن موجودين فلقد تغيرت الأمور.

ـ تغيرت الأمور؟

ـ أوه، نعم، أجاب الحلاق بحيوية. لم تتغير الأمور من ذاتها، إنما الناس هم من غيرها.

ـ حقاً، لقد تغير كل شيء. سيبنون لنا مصنعاً، هل تعرف ذلك يا سيدي؟ سيصنعون هنا آلات موسيقية. أصبحوا يرسلون الأولاد هنا وهناك. قبل الحرب لم يكن يوجد سوى اختصاصي واحد لتصليح الآلات الموسيقية. كان السيد (توركوفييتس) هو من يقوم بإصلاح الأورغان، كانوا يطلقون عليه لقب الخبير. وكان هو نفسه يقول أنتم يا قاذورات، عليكم مناداتي بالخبير. أنا رجل أقوم بعمل دقيق. فإذا ذهبت /في داهية/ ستموتون آثمين، لأن الكنيسة ستغلق أبوابها، وكنيسة بدون موسيقى ليس لها معنى عند الله، حتى ولو وضعتم في صحن التبرعات عشرة زووتيات[1]. وهكذا كانوا ينادونه مثلما أراد. كان يشرب لدرجة أن أحداً لم يشرب

(1) زووتي: العملة المتداولة في بولونيا.

مثله من قبل، ولن يكون هناك من سوف يشرب مثله، أحياناً لثلاثة أيام متواصلة، وأحياناً لمدة خمسة أيام. كان يمضي في المدينة ويصيح: أرفع يدي إلى السماء وألعنكم! كان يحفظ كتاب الشعائر، ويجلس باستمرار في الكنائس، ويستطيع التحدث باللاتينية. كان يحلق عندي حلاقة الـ(كانتسك) أيضاً. وأنت يا سيدي هل تريد أن تحلق على طريقة (كانتسك)؟

ـ حلاقة عادية، قال الصحفي متنهداً.

كانت المرآة التي يجلس خلفها ملطخة ببراز الذباب. وتَمَعَّن للحظةٍ طويلة في تلك النقاط السوداء، ثم سأل:

ـ وماذا عنه؟

ـ عنه..؟، آها... لا شيء، مات وقبيل موته صرخ: أنتم يا قاذورات، إذا أردتم أن تستمعوا إلى الموسيقى، فلتوصلوا الكهرباء إلى بيوتكم، ولتشتروا راديوهات بدلاً من الذهاب إلى الكنيسة!! لقد ضيعته الفودكا تماماً. الآن لم يعد الناس يشربون بذلك القدر. لقد تغير كل شيء، لم يعد هنالك وقت للزعرنات. إن الكثير من الأمور يذهب إلى غير رجعة. لقد تغير الناس، أصبحوا يعملون، لديهم مهن الآن، أصبحوا يفكرون بطريقة مختلفة. أنا أيضاً يا سيدي أصبحت شخصاً آخر. ربما سألقي بحرفة الحلاقة إلى الجحيم. هل تريد مرهماً؟

قال الصحفي:

ـ نعم، ثم نظر إلى الحلاق وأردف: لقد أصبحتَ عجوزاً أيها السيد، هل تريد أن تغير مهنتك بعد هذا العمر؟ سيكون ذلك ثقيلاً عليك.

«أجل، أنا عجوز، حتى إنك لا تستطيع تخيل كم أنا عجوز يا سيدي. لي من العمر ثمانون سنة. ابنتي تسكن في فنزويلا، ولي حفيد يا سيدي، هل ترغب في رؤية صورته؟»

ـ لأجل ماذا؟ وما الذي يعنيني من أمر حفيدك؟

قال الحلاق مقطباً جبينه:

ـ نعم، معك حق، ما الذي يعنيك يا سيدي من أمر حفيدي؟ أحياناً يرغب المرء بالثرثرة، ولكن لا يجد أحداً كبيراً أو مسِنّاً، كان الناس يجلسون أمام البيوت للحديث والثرثرة. والآن لم يعد ذلك يحدث. لم يعد لديهم الوقت الكافي، ربما لأنهم يعملون لفترة طويلة، أو لأنهم يذهبون إلى السينما، ثم إنهم أصبحوا يملكون

راديوهات في بيوتهم، وهم يميلون إليها، والصغار يفضلون الرياضة. أما أنا فإنني ملول وأكثر ما أفضله هو الاجتماع بالناس. فالكلمة تبقى لها مكانتها. قديماً، كان الناس يتحاورون أكثر من الآن، كانوا قادرين على الحديث.

كان رئيس البلدية يحضر إلى هنا، وكان دائماً يقول لي: حسنا يا سيد سوبيتشاك، هات ما عندك. لقد كان يحلق أيضاً عندي.

سأل الصحفي:

ـ على طريقة (كانتسك)؟

فكر الحلاق ثم قال بعد لحظة: لا، لقد كان أصلع، ولكن زوجته كان لها عشيق له شعر رائع، وكان يحلق حلاقة (كانتسك). لقد كانت فضيحة كبرى، أقول لك يا سيدي، كل الناس كانوا يعلمون بذلك باستثناء سيد المدينة المخدوع.

توقف يا سيد:

ـ يا للشيطان، قال الصحفي، ومن جديد راح يفكر بصديقته التي تشبه ميكي ماوس، فتخدر رأسه رعباً. لقد تم خداعه مرة منذ زمن بعيد، حيث كان لا يزال مبتدئاً في عمله، والآن بعد أن ثبت نفسه، بشكل ما وبصعوبة لا توصف، على أول إنش من القمة، فإنه يعرف جيداً بأنه لا يستطيع أن يصدّق ثانية امرأة أخرى تدّعي أنها تحبه مجاناً، هكذا لأجله هو.

قال الحلاق:

ـ هل تظن يا سيدي بأنني أكذب؟.

ـ لا أريد أن أسمع ذلك، قال الصحفي، في المدينة التي أسكن فيها، معظم النساء يعتقدن الآن بأن الاشتراكية تبدأ من المؤخرة وليس من الرأس، لقد سئمت ذلك كله.

ـ أنت ما زلت صغيراً أيها السيد، استمع لما يقوله لك رجل عجوز، في الماضي كان للنسوة عشاقٌ، وأحياناً كان أحد الأزواج يكتشف خيانة زوجته، عندها كانت كل المدينة تزحف كي تشاهد كيف يضربها بالكعب على خطمها. (بارتسيكوفسكي)، السرّاج الذي كان يسكن هنا، وجد مرة ضيفاً عند زوجته، فما كان منه إلا أن ألقى به من على الدرج، وراح يسألها لمدة أسبوع كامل: قولي، هل الأخير هو ابني؟ وربما يجب أن تعرف يا سيدي أنهما كان لديهما خمسة أطفال، وهذا الأخير ولد قبل نصف عام، وكان شعره أحمر بينما بارتسيكوفسكي كان ذا شعر أسود كالأسلاك،

ولم يستطع أن يصدق أن هذا الأخير، ذا الشعر الأحمر هو ابنه أيضاً، لذلك كان يضربها ويسألها: قولي هل هو لي أم لا؟

بعد أسبوع، قالت له وهي تحتضر الكلمات الأخيرة التالية: الخامس هو لك ولكن الأربعة الباقين ليسوا كذلك، ثم قضت بعدئذ.

شرب بارتسيكوفسكي زجاجة، ثم أخذ فأساً ومرّ به على الخمسة.

أجل يا سيدي، فضائح مختلفة كانت تحدث في هذه البلدة، أما الآن فليست الأمور كذلك. كل شيء تغير، أصبحوا يبنون، يعملون ولم يعد هنالك وقت للحماقات، كل واحد الآن يا سيدي، يحمل فوق رأسه أموراً أهم. توقف الحلاق عن الحديث. ابتعد خطوة ونظر إلى الجالس على الكرسي بعيني شخص أنهى للتو أضخم عمل في حياته.

ـ ألن تغسل شعرك؟

ـ لا لن أغسله.

سأل الصحفي:

ـ ألا تفكر بالذهاب إلى وارسو؟

ـ أصبحت عجوزاً، قال الحلاق وهو يطقطق بالأدوات، رحلة كهذه ليست لمثلي يا سيدي.

ـ سترى الناس أيها السيد.

ـ الناس موجودون في كل مكان.

قال الصحفي:

ـ نعم، إنه لمن الجيد أنني حضرت إليك أيها العجوز. كنت في مزاج عكر وأنا في رحلة العودة، فالمسافر تراوده مخاوف مختلفة، أما الآن فستكون العودة أمتع بعض الشيء.

قال الحلاق:

ـ العودة دائماً ممتعة، فالبيت يبقى دائماً بيتاً.

ـ ليس هذا هو المقصود، ولكن من الممتع أن ترى الإنسان في مدينة صغيرة؛ حيث يهطل المطر بلا انقطاع، والطين يغطي الشوارع باستمرار؛ ولا توجد كهرباء؛ وتنقطع الحياة الليلية إذا شكت إحدى العاهرات من آلام السن، إن من الممتع أن ترى الإنسان هنا وقد تغير تماماً.

قال الحلاق:
ـ نعم، إن الزمن طويل والإنسان فيه يتغير. أنا يا سيدي تغيرت بشكل مطلق.
ـ قم بزيارة وارسو يوماً ما أيها السيد.
ـ أظن بأنني سأموت قريباً.
ـ كما تريد.
خرج الصحفي، ومن جديد خاض في الطين وسط السوق. كانت الأحصنة غافية برؤوسها المتدلية مثلما شاهدها قبل ساعة، الفلاحون ينامون على الصناديق، المطر يهطل، والمدينة تشبه فطراً كريهاً قذراً مشبعاً بالرطوبة.
راح الصحفي يصفر وهو يمشي.
سأله الناظر عندما وصل إلى المحطة:
ـ ماذا؟ هل حلقت يا سيدي؟:
قال الصحفي:
ـ نعم، وأزاح القبعة.
ـ هل ستمر بي يا سيدي؟!
قال الصحفي:
ـ الآن أستطيع، ودخل مع ناظر المحطة إلى كشكه.
صب الناظر الشراب.
قال الصحفي:
ـ في صحتك:
رد الناظر:
ـ في صحتك، ثم أردف: إن الحلاق الذي حلق لك شخص جيد. أنا نفسي كنت أحلق عنده، حين كنت لا أزال أملك شعراً.
أجاب الصحفي:
ـ أجل، حتى أنني أعرف بأية طريقة كنت تحلق.
ـ بأية طريقة؟!
ـ على طريقة (كانتسك).
ـ وكيف عرفت يا سيدي؟
قال الصحفي:

ـ الصحافة تعرف كل شيء، إنه شخص عجوز طيب، لديه دماغ نظيف، ويستطيع رؤية الكثير من الأمور. ربت على ركبة الناظر ثم سأل: كل شيء تغير أليس كذلك؟

رد الناظر:

ـ أجل.

قال الصحفي:

ـ اسكب مرة أخرى، ولنشرب نخب التغيير. أنا نفسي من مدينة صغيرة. عندما يولد الإنسان في مدينة صغيرة من هذا النوع، فإنه يظل يفكر طوال نصف عمره، بأن شيئاً لا يتغير في هذا العالم. أمقت المدن الصغيرة! يسعدني أن كل شيء تغير، أن الناس تغيروا، وأن النساء تغيرن. في صحتك!

رفع رأسه إلى أعلى، وعندها رأى عينيه في المرآة. اقترب بشكل آلي من المرآة، وحدّق فيها، فرأى أن رأسه كان محلوقاً بشكل قذر، مقيت على طريقة (كانتسك). لم يشرب كأسه. طار إلى رصيف المحطة وغادر إلى وارسو.

مرت شهور كثيرة وهو يقول في نفسه: لقد هزأ بي ذلك المتخلف، أليس كذلك... ■



دمشق (*)

موشيغ إيشخان

ت: د. نورا أريسيان

الكاتب الأرمني موشيغ إيشخان:

اسمه الحقيقي موشيغ جندرجيان. ولد عام 1914 في سيفريهيسار (قرب أنقرا) وتوفي في بيروت عام 1990. تم تهجيره مع عائلته الى دير الزور. قضى طفولته في دمشق حيث أتم تعليمه الابتدائي ثم انتقل الى قبرص حيث أكمل تعليمه الثانوي. غادر الى بيروت وبعدها الى بروكسل حيث درس الأدب في جامعاتها. استقر في بيروت وتفرغ للكتابة والتدريس.

يعتبر موشيغ إيشخان من أبرز الكتاب والشعراء الأرمن في المهجر. لفت موشيغ إيشخان الأنظار منذ مجموعته الأولى وهي عبارة عن قصائد بعنوان (أغنية البيوت) صدرت عام 1936، وتلتها مجموعة (أرمينيا) 1946 و(حياة وحلم) 1949 و(الخريف الذهبي) 1963 وغيرها. تفوح قصائده بالرومانسية والعاطفة، فنجد نار مشاعره الرقيقة والصادقة وغيوم الحزن ترافق دوماً سطور شعره.

عايش الحرب اللبنانية وخصص لها قصيدة بعنوان (لبنان)؛ حيث وصف فيها الموت والدمار وسمى لبنان «ملكة الجمال». كما عبر عن الأزمة اللبنانية من خلال العديد من المقالات التي كانت تصدر في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات في ملحق جريدة «أزتاك» في بيروت حيث توفي عام 1990.

كتب موشيغ إيشخان عدداً من المسرحيات الحديثة في بنيتها وطريقة تفكيرها؛ حيث تتناول مواضيع وطنية ونفسية واجتماعية مثل (الرجل الذي خرج من البراد) 1979، ومسرحية (ملك كيليكيا) 1989 و(كم هو صعب الموت) 1971.

من أعماله النثرية (من أجل الخبز والنور) 1951 و(من أجل الخبز والحب) 1956 و(وداعاً أيتها الطفولة) 1974. وكذلك عمله المؤلف من ثلاثة أجزاء (الأدب الأرمني الحديث) عام 1973 ـ 1975 . سمي بأمير الكتابة الأرمنية تيمناً بكنيته التي تعني الأمير باللغة الأرمنية.

...

دمشق اسم يصدح من بين الحكايا. في كل مرة كان يُحكى فيها عن أمر بعيد وصعب المنال، اعتاد أبي على القول: «ماذا ؟ وهل سيأتي المعلم من الشام؟». ما زالت الشام معلقة في خيالي بحكاية ذلك العربي الأسمر الذي يقف أمامك وهو متأهب لتنفيذ كل أوامرك بسحر الخاتم، فيبني قصوراً من الماس في دقيقة واحدة، ويمدّ طاولات عجيبة تفيض بخيرات العالم. كُلْ ما تستطيع وما تشاء.

أنظر من حولي ولا أرى العربي الأسمر. فالمارّون في الشوارع بيض البشرة مثلنا. وكأن أملي خاب، فهل يكون العرب بهذا الشكل؟

ـ أين العرب السمر، يا أمي؟

ـ إنهم لا يعيشون هنا.

ـ إذاً أين يعيشون؟

ـ في البعيد، في البعيد جداً.

ـ أبعد حتى من الشام ؟

أتينا إلى الطرف الآخر من عالمنا، هاربين وراكضين، سيراً على الأقدام وبالعربات والسيارات والسفن والقطارات... ويقولون لي: إننا لسنا في البعيد كفاية، وهناك أماكن أبعد، وعلينا متابعة المسير كي نلتقي بالعربي الأسمر.

رمينا صررنا في باحة كنيسة الأرمن مثلنا مثل العائلات الأرمنية المهجَّرة. هناك من قضى ثلاث ليال أو أربع، ولم يتمكنوا بعد من تدبير بيت لهم. إن الكنيسة الأرمنية بيت الشعب في كل مَكان. ولكن لماذا وجه هذا الكاهن الشاب مقطب إلى هذا الحد؟ إنه يسير في الباحة بحركات عصبية، وينذر بصوت قاس قائلاً:

ـ عليكم إخلاء باحة الكنيسة فوراً. هل تفهمون ما أقول؟ يجب ألا يبقى مخلوق واحد هنا هذا المساء. فالكنيسة ليست مخيّماً للمهجّرين، الكنيسة كنيسة. أتفهمون ما أقول؟

بالطبع تفهم النساء الأرمنيات وأطفالهن ما يقوله الكاهن، وهن يقفن إلى جانب أغراضهن بعيون حائرة ووجوه قانطة كالأصنام. فالكنيسة كنيسة، لا شك. ولكن إلى أين سيذهبون؟ أين سيؤوي الناس رؤوسهم الجافة وأجسادهم المنهكة.

ـ لا أعرف. واستمر الكاهن في الصراخ. ـ عليكم تدبير أموركم بأنفسكم. استأجروا غرفة أو اذهبوا إلى مخيّم المهجَّرين (الكمب) أو اعثروا على مكان ما.

قالت أمي بصوت خافت:

ـ يبدو أن هذا الشاب عديم الخبرة ـ تسلم لي رتبته ـ ، فهو لا يفقه شيئاً عن حال التهجير.

فأجابتها عجوز واقفة إلى جانبنا:

ـ الحق معه يا أختاه. إن لم يتلافَ الأمر فستتحول الكنيسة إلى مخيم.

لا جدوى! علينا أن نجد مكاناً نأوي إليه قبل أن يحل الظلام. انطلقت أمي والجدة «الحاجّة» بحثاً عن غرفة للإيجار. فركضتُ خلفهما والتصقتُ بطرف ثوب أمي. مررنا بشوارع ضيقة ومغبرة، بصحبة مُرافق سيحصل على أجره مقابل مساعدتنا. ودخلنا في شوارع لم أر مثلها في أي مكان. شرفات البيوت متقابلة، وكأنها متصلة بعضها بالبعض الآخر. يمكنك أن تمد يدك من نافذة إلى أخرى تقابلها وتمرر أي غرض. مشربيات البيوت قريبة إلى حد الالتصاق ونور الشمس بالكاد يتسرب إلى الأسفل من بين فتحاتها. فما يسمى بالشارع هو ببساطة مسلك ضيق في تلك المتاهة التي تحضن البيوت، حيث يصعب على حمار نحيل وصاحبه العبور.

قالت أمي باستغراب:

ـ أستغفر الله، ما هذه الأماكن الضيقة، فالإنسان يمكن أن يختنق.

فأوضح مرافقنا الأمر بقوله:

ـ إن الخوف من المذابح والعدو هو الذي اضطر أصحاب هذه الحارات من المسيحيين أن ينحصروا جنباً إلى جنب لكي يسهل الهروب من بيت إلى آخر.

مرة أخرى مذابح؟ مرة أخرى الخوف من التركي ؟ ارتعشت في الحال. إذاً لماذا أتينا إلى الشام، إلى آخر الدنيا...

خرجنا من تلك الحارة المختنقة بالبيوت المنحصرة جنباً إلى جنب، لينفتح أمامنا شارع عريض ومشمس، وحوانيت ومقاه وأناس يدخنون النارجيلة على الأرصفة وباعة شراب يخشخشون طاسات نحاسية لامعة.

ـ «أنصت جيداً ولا تغفل أي كلمة. تعلّم اللغة العربية بأسرع ما يمكن». تنصحني أمي وهي تشدني من يدي. كانت قد همست النصيحة نفسها يوم دخل اليونان مدينتنا.

ـ أنصت إلى أحاديث الجنود اليونانيين، أسرع بتعلم اليونانية.

تعلمت ثلاث كلمات فقط: الخبز والماء ومرحبا. عندما هرب اليونان هربنا نحن أيضاً من خلفهم. والآن أتينا إلى عالم حيث لن نهرب إلى مكان آخر. أتينا لنعثر على مكان جديد ووطن جديد نستقر فيه. يجب أن أتعلم اللغة العربية. لكن كيف؟ وهل يمكن تعلّم لغة بالإنصات يميناً ويساراً أو باصطياد الكلمات من الهواء.

أجد تعليمات أمي العاجلة غريبة بعض الشيء، ولكن كنت أنصت للأصوات التي تصدح في الشارع آخذاً شكل التلميذ النبيه.

وكانت أعلى الصرخات للبائع الذي يتغنى بصوت عال بأصناف الخضراوات المحملة على الحيوان. يبدو أنه ليس لديه زبائن. إن سواد الباذنجان المصقول يلمع تحت أشعة الشمس المسائية. أستغرب، لا أصدق أذنيّ... كلمة (بادلجان) التي أعرفها ينطقها العربي ذاتها (باذنجان) ...

أسرعت نحوها دون إضاعة وقت:

ـ «يا أماه»، تعلمت كلمة واحدة .

نظرت أمي مندهشة.

ـ (بادنجان)..

ـ الله يصلحك، كم هو ذكي ابني. وهل تستطيع أن تتعلم الكلمات الأخرى التي يلفظها الرجل مع (البادنجان)؟!...

الكلمات الأخرى... تلزمني سنوات طويلة كي أتمكن من لفظ باقة صغيرة من الكلمات الأخرى حتى ولو فتحت أذنيّ وعيني جيداً.

وكي أكون صادقاً، عليّ أن أعترف بأني أشعر بالخجل حتى اليوم أمام قبر أمي وأمام أبناء بلدنا العرب، وأمام الوطن الجديد الذي تبنانا.

تقدمنا حتى طرف المدينة، حيث تغدو الأبنية متناثرة وتنقشع البساتين أمامنا. وقال المرافق:

ـ أتيت بكم إلى هنا لأن الجو في هذا المكان لطيف جداً. لن تجدوا جواً منشرحاً مثله في الشام كلها. انظروا، لقد بني المشفى الفرنسي والانكليزي في هذه المنطقة. وليس عبثاً اختاروا مشافيهم في هذه الأحياء. إنهم يعرفون ما يفعلون.

فتعترض الوالدة قائلة:

ـ لكننا سنكون بعيدين جداً عن الكنيسة والسوق.

ـ لا بأس، يا سيدتي، كونوا بعيدين إنما عيشوا أصحاء. حتى لو أكلتم قليلاً فالجو سيشبعكم.

أنظر إلى سلسلة الأبنية، وأنا أصلّي في سري عسانا نستأجر غرفة في إحدى الأبنية هذه، التي دهنت درفات نوافذها بالأخضر أو الأزرق، إلا أن المرافق انعطف يساراً ودخل شارعاً ضيقاً.

ـ هنا، يا سيدتي، يسكن الأرمن وفي الوقت ذاته الغرف رخيصة.

ـ هناك في زاوية الشارع يوجد ينبوع. دنونا ومددنا راحات أكفنا للماء الفائض، روينا جميعنا ظمأنا، فقالت أمي:

ـ آه، كم الماء بارد. يرحم الله من أقام هذا الينبوع.

وأردفت الجدة:

ـ وكأنه ينبوع قريتنا (سيفري ـ هيسار).

أجاب المرافق:

ـ ماذا تقولون، فالشام معروفة بمائها وهوائها وسكاكرها.

أنا الآن أعرف طعم الماء والهواء. أما السكاكر فلم أذقها بعد. هل هي طيبة المذاق مثل شوكولا الجنود اليونان؟!

انعطف مرافقنا بجانب الينبوع، وتوقف أمام بيت قائم ذي طابق واحد، في شارع حجري، ومغبر. درفات النوافذ والجدران مدهونة بخليط سيء من الطين والكلس. لا أرغب بالدخول. حتى الباب ليس له مسكة حديدية. دفعوا الباب، ودخلوا. عبثاً أحاول أن أقاوم، وأنا أرجوهم أن يقرعوا باب البناء الحديث المواجه.

وكان الجواب:

ـ اسكت أنت، ما زلت صغيراً على هذه الأمور.

ويتسع ممر بقوس منخفض أمام باحةٍ بلاطها من الأحجار الكبيرة. وتحيط الغرف بالباحة، لكن واحدة فقط تطلّ على الشارع. وفي الزاوية اليمنى من الباحة كباس لسحب الماء من البئر. وبينما تتفقد أمي وجدتي الغرفة الفارغة في العمق المقابل، أندفعُ نحو الكباس بفضول طفولي، وأحرك يده إلى الأعلى والأسفل. وبعد عدة حركات يسيل الماء في الحوض. لقد استحوذ هذا الكباس على قلبي فتصالحت مع البيت غير الجذاب من الخارج.

ـ الغرفة مظلمة قليلاً ولكن ماذا نفعل، سيكون لدينا مكان نؤوي فيه رؤوسنا. خلصت أمي.

فأجاب المرافق:

ـ إنه حسن يا سيدتي، نسبة لسعره يُعدُّ حسناً جداً.

كانت صاحبة البيت سيدة عجوز أتت من أمريكا، وحصلت على ذلك المبنى من توفير مالها. ومن الصعب أن توافق على استئجار تلك الغرفة في عمق الباحة. ونحن كثر، أربعة أولاد وإثنان كبيران. فهي لا تريد ضجة وجلبة في البيت. وبكلمات عربية مع إيماءات بيديه ورأسه، نجح مرافقنا بإقناعها أخيراً. بأنّا أناس طيبون من عائلة معروفة، كنا نملك بيتاً كالقصر في مسقط رأسنا، وبساتين وحقولاً.. إنما المصير التعس جعلنا مهجَّرين، يجب ألا يحكم علينا بحالنا هذا.

ترى هل فهمت صاحبة البيت هذا الخطاب الذي أُلقي بحركات الأيدي، وكلمات مكسرة بالعربية والتركية؟ المهم أنها أومأت برأسها بالموافقة، وفتحت كفها لاستلام أجر الشهر الأول سلفاً.

(*) فصل من رواية «وداعاً أيتها الطفولة» للكاتب الأرمني موشيغ إيشخان (1913 ـ 1990)، 1974، بيروت، ص 215

رواية «وداعاً أيتها الطفولة» هي عبارة عن مذكرات طفولته، وقد خصص الكاتب الجزء الأول من الرواية لسرد قصة حياته في (سيفريهيسار)، ورحلة العذاب إلى أن وصل إلى دمشق. أما الجزء الثاني فتدور أحداثه في دمشق، وقد خصصه لسرد ذكرياته في دمشق؛ تلك المدينة التي قضى فيها طفولته، ببيوتها ومدارسها وشوارعها، والمهنة التي مارسها، وكذلك شغفه بالمطالعة وانطلاقته الى عالم الأدب والكتابة. وفي النهاية يودّع إيشخان طفولته التي لم تكن مليئة بالألعاب بل بالدم والحلم الضائع. ■

مفارقات الترجمة من العربية وإليها

د. نوفل نيُوف

«إننا لا نترجم لغة، وإنما نترجم كلام كاتب»

فرديناند دي سوسور

تتحدث الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) في مقدمتها للطبعة الخامسة من تحقيقها «رسالة الغفران» للمعرّي[1] عن أنواع من الأخطاء التي وقع فيها المستشرق **نيكلسون**، وهو يترجم رائعة المعري هذه؛ فتتوقف عند أخطاء كانت في الأصل العربي صحيحة، فغيّرها «نيكلسون» بأخرى غير مفهومة ولا صحيحة! وأخرى لم تنشأ من صعوبة العبارة في (الغفران)، أو تحريفات النص، وإنما نشأت عن عدم فهم الأسلوب العربي، وعدم الانتباه إلى الأشخاص الذين يتحدث عنهم «**أبو العلاء**» (ص 99). وتورد **بنت الشاطئ** بيتاً من الشعر هو:

وإنـا ولا كفـــران لله رِّبنـــا لكالبُدْن لا تـدري متى حتفها البدنُ

ترجمه **نيكلسون** بما معناه : «وإني لأكفّر من (يزعم) أن الله ربَّنا (له) يدا البدن لا يدري متى صفقُهما». فتقول: إنه أعياه فهمه، واحتاج إلى كثير من الإضافات لكي يستقيم له ما فهمه منه. ثم تثبّت نص الترجمة والهامش كما وردا باللغة الإنجليزية وتضيف : «إنه احتمال غريب، لا يخطر على بال من له فقهٌ بالعربية» (ص101).

(1) أبو العلاء المعرّي. رسالة الغفران. تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط/5، دار المعارف بمصر، 1969

وتجيء بـ «أمثلة من أخطائه؛ التي ترجع إلى عدم فقه الأسلوب العربي، أو عدم معرفة أعلام (الغفران)» (ص 102):

«في (الغفران)»، عن شعراء الجنة:

«... فيبتدئ بـ **زهير**، فيجده شاباً كالزهرة الجَنِيَّة» (...).

الجنيُّ: الثمر جُنيَ لساعته، وواضح أن «**أبا العلاء**» هنا، يصف «**زهير بن أبي سلمى**» بالشباب في الجنة، لطول ما شكا الشيخوخة في الدنيا.

وقد ظن «**نيكلسون**» أن الزهرة الجَنِيَّة، عَلَمٌ لشخص، فترجمها :

«...he was a youth like Zuhra The Junniya» P.657 -1900

هكذا برسم العَلَم، ولم يقل لنا مَن «زهرة الجُنِّيَّة» هذا (أو هذه)؟ «(ص 103) .

وتحيلنا الباحثة على طبعة سابقة ضمّنتها «أمثلة أخرى من أخطاء المستشرق الإسباني «**ميجويل** أسين بلاسوس» في فهم النص العربي» (ص 104).

وقبل **بنت الشاطئ**، وعلى غرار ما ذكرناه أعلاه، كان أحمد **زكي** قد أشار في «رحلة إلى الأندلس»[1] إلى ما وقع فيه «العلامة الفرنساوي جرنجرة **ديلا جرانج**» من أخطاء، وهو يترجم قصيدة أبي البقاء الرُّندي:

لكلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نقصانُ فلا يُغَرَّ بطيبِ العيشِ إنسانُ

وأخطاء **لا جرانج**، كما يقول **أحمد زكي**، ناجمة عن أخطاء في نقل بعض الكلمات «فترتب على ذلك أن ترجمة بعض الأبيات جاءت مختلّة» (ص 35). من ذلك، مثلاً، قراءته:

وأينَ ما شادَهُ شدَّادُ في إرَمٍ وأينَ ما ساسَهُ في الفُرْسِ ساسَانُ

« نقلها العلامة لا جرانج المذكور هكذا (ساده شداد) بالسين المهملة، وترجم بما معناه السيادة ولا معنى لذلك» (ص 35).

غير أن **لا جرانج** يقع في خطأ من نوع آخر أشد خطراً، عندما يقرأ الشطر الأول من هذا البيت :

(1) أحمد زكي. رحلة إلى الأندلس (1893). دراسة وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990

يـــاربَّ أمٍّ وطفــل حيْــلَ بينهمـــا كَمَــــا تُفَـــرَّقُ أرواحٌ وأبْـــدَانُ

على النحو التالي: «(ياربَّ أمّ وطفل جبل بينهما) وترجم بما معناه (يا الله هل يلزم أن جبلاً يوضع بين الأم وأولادها وأن الأرواح تُفصَل عن الأجساد) وهو غلط مبين، لأنه تصوَّرَ أن رُبَّ بضمِّ الراء هي رَبِّ بفتحها (...) ثم إنه أخطأ في قراءة (حِيل) فوزّع النقطتين على الحرفين فقرأها (جبل) وهي قراءة يترتب عليها هدّ البيت، وكان الرجل عارفاً ببحوره وأوزانه كما يُستَدلّ عليه من شرحه للقصائد التي في كتابه» (ص 38).

هذا النوع من الأخطاء، كما نرى، يمكن ردُّه، في جزء منه على الأقلّ، إلى الكتابة العربية من رسم للخطوط في المخطوطات، وعدم وجود التشكيل ...إلخ.

أمّا معاصرنا المستعرب الفرنسي **«ريشار جاكمون»** فيلفت النظر إلى نوع آخر من أخطاء المترجمين الأوروبيين، فيقول: إن الطباع الاستشراقية «تفترض أن النص العربي غير قابل للقراءة في ترجمة ما لم يوضّح المترجم سرّه المضمَر (سرّ النص. ـ ن. ن)، الأمر الذي يزيد بشكل غير ضروري، من تحديد قراءاته الممكنة، بل ويؤدي أحياناً إلى تضليل القارئ: فعلى سبيل المثال، نجد أن **«أندريه ميكيل»** [1] نفسه، في ترجمته لقصائد الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب، يضيف حاشية إلى عنوان القصيدة الأخيرة» «إقبال والليل»، ليوضّح لقارئه أن إقبال هو «اسم فيلسوف وشاعر هندي مسلم (1873 ـ 1938) ويعلي من شأن التراث الصوفي (...)»، وذلك في حين أن **إقبال** التي يشير إليها **السياب** بشكل واضح في هذه القصيدة بالفعل هي زوجه» [2].

غير أن المفارقة الحقيقية، أو قُل الطرافة المحزنة، تكمن بالمقابل في إشارة **جاكمون** في الحواشي إلى ما عدّه الشاعر **حافظ ابراهيم** ترجمة لرواية **فيكتور هيغو** «البؤساء»، قائلاً: «إن المحرر الذي كتب مادة **«حافظ ابراهيم»** في الموسوعة البريطانية

---

(1) ثمة ترجمة عربية بالغة الركاكة لأحد كتب هذا المستشرق :
أندري ميكال. الأدب العربي. تعريب رفيق بن ونّاس، صالح حيزم، الطيّب العشاش، الشركة التونسية لفنون الرسم، 1980

(2) مجلة «فصول»، المجلّد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف 1992، ص 51.
وأذكر، في هذا الخصوص، أنني قرأت مرة لأحد المستعربين الروس حاشية يوضح فيها لقرّائه أن (عتابا وميجنا شاعران شعبيان عربيان من القرون الوسطى) ! ــ ن. ن.

(ولم يرد اسمه) يقول: «إن موهبة **حافظ** الحقيقية ربما كانت في النثر، وهذا ما يتبيّن من روايته البؤساء التي لم يتمّها»(ص 56).

وهذا يعني، في نظرنا، أن هوّة الاختلاف بين «بؤساء» **هيغو** و«بؤساء» **حافظ** أنارت بصيرة ذلك المحرر حتّى جعلته يدرك أن ما بين يديه ليس ترجمة، بل هو تأليف يفصح عن أن موهبة شاعرنا ناثراً تفوقَ موهبته شاعراً ! ثم إن هذه المفارقةَ ذاتُ حدَّين: فهي تفضح جهل كاتب المادة بمن يكتب عنه، من جهة، مثلما تفضح تجنّي **حافظ ابراهيم** على الترجمة، من جهة ثانية.

ولمّا كان من الاجتهاد ما قتل، كما في حالة **إقبال** الشاعر و**إقبال** زوجة **السيّاب**، فإن المستعربين الروسيين **ن.ف. جدانُف** و**أ.أ. إغناتينكو**[1] ينسجان على منوال مشابه حينما يترجمان عنوان كتاب «حوار مع الشيوعيين في أقبية السجون»[2] بـ«حوار مع الشيوعيين في ثياب السجون» ظناً منهما أن أقبية هي جمع قِباء، وليست جمعَ قبو !

ويقع المترجمان في استخفاف أشنع من الاجتهاد القاتل عندما يترجمان عنوان كتاب **يوسف القرضاوي** «الصحوة الإسلامية بين الجمود والتطرف»[3] بـ«الوعي الإسلامي بين الجحود والتطرف» ! إذ يستخدمان كلمة soznanie ، أي الوعي، بدلا من الصحوة probujdenie، وكلمة otritsanie، أي النفي، بدلا من كلمة الجمود zastoi التي يقرأانها الجحود، مثلاً[4].

على أن جملة هذه الملاحظات لا تعني، بالطبع، الانتقاص من قيمة ما بذله بعض العلماء المستعربين من جهود مخلصة في دراسة تراثنا العربي، وترجمته، وتحقيقه...إلخ. مثال ذلك في مجال الترجمة، لكي لا نبتعد كثيراً عن موضوعنا، تمييز الأمريكي **ج. ت. مونرو**[5]، في معرض تفنيده افتراضاتِ **طه حسين** و

(1) ن.ف. جدانُف، أ.أ إغناتينكو. الإسلام على عتبة القرن الحادي والعشرين. موسكو، دار «الأدبيات السياسية»، 1989، ص 60

(2) عبد الحليم خفاجي. حوار مع الشيوعيين في أقبية السجون. الكويت، 1974

(3) يوسف القرضاوي. الصحوة الإسلامية بين الجمود والتطرف. قطر، 1982

(4) جدانُف وإغناتينكو .... ص 178

(5) انظر النص الروسي في كتاب : «الثقافة والأدب العربيان في العصور الوسطى. موسكو، 1978، ص 116» G.T.Monroe. Oral Compositionin Pre — Islamic Poetry. _ Journal of Arabic Literature. Leiden. vol.3 , 1972 , 1 — 52

مرغوليوث بأن الشعر الجاهلي منحول، تمييزاً دقيقاً بين المترادفات وحالات استخدامها : «الديار» في البحر الكامل، و «الطلل» في البحر الوافر، و«الدِّمن» في البحر الطويل.

أو قول **لويس ماسينيون**، في بحثه عن موقف الإسلام من الفنون: إن العرب «كانوا يسمّون الحب بكلمة لا تترجم، إذ كانوا يصفونه بكلمتين هما «الحنين» و «الغرام». وهذا يعني الأسف، ولكنه الأسف الذي ليس فيه يأس، إنه ربط الذكرى بالوفاء لعشق فيه من الإخلاص أكثرُ مما فيه من الحب (...) أسفٌ على ما كان للشعور من صفاءٍ أصيل لم يعد موجوداً الآن، بل وأكثر من ذلك هو أسفٌ على خضرة ورواء الجنة التي يتذكرها الشاعر في رمضاء الصحراء»[1].

أو توقّف «**شارل بيلا**» عند كلمة «حِلْم» دون ترجمة وتثبيتها بلفظها العربي قائلاً: «إنني أزداد اقتناعاً بأن hilm هو الفضيلة الأساسية لدى العربي كريم المحتد»[2].

وعلى الضفة الأخرى، أعني عند المترجمين العرب، نجد أن المفارقات من طبيعة أخرى، لها أشكال متعددة قد تكون ناجمة في معظمها عن قلّة التبصر حيناً، والمحدودية الثقافية أحياناً، وعن جهل أو ضعف باللغتين أو إحداهما في أكثر الحالات التي سنعرض هنا بعضاً منها.

فإذا ما اكتفينا بالتفاتة سريعة إلى إشكالية المفارقة بين الأصل والترجمة في تراثنا الوسيط أمكننا أن نشير إلى قول **طه حسين** بأن «**ابن سينا** نفسه لا يغفل أن ينبّه على أن كتاب «الخطابة» (لـ **أرسطو** .- ن. ن) بعيد عن الفكر العربي، ويلفت النظر مراراً إلى أن به أشياء خاصة باليونان، ويصرّح في مواضع عدة بأنه لم يفهم جملاً

(1) المرجع الروسي السابق (ص 58) :
L.Massignon. Les methodesde realization artistique de peoples de L,Islam. – L.Massignon. Opera minora. T.3. Beirut , 1963. 9 – 28

(2) المرجع الروسي السابق (ص66) :
CH. Pellat. Variations sur le thme de L,adab. -- «Correspondance d,Orient. Etudes». Bruxelles. Vol.. 5 – 6 , 1964 , 19 – 37 .

بعينها واردة في كتاب «الخطابة»؛ بل لقد بلغ به الأمر أن اتهم الترجمة بعدم الدقة، وودّ لو استطاع الرجوع إلى الأصل اليوناني»[1].

وإذ يعيد **طه حسين** إلى الأذهان أن **ابن رشد** لم يفهم معاني **أرسطو** فحرّفها، يتساءل: «أهو قصور من الفيلسوف القرطبي أم فساد ترجمة «الخطابة» و «الشعر» ؟

ويضيف قاطعاً : «لا شك أن **ابن رشد** لم يفهم على أقل تقدير كتاب «الخطابة» لأن ترجمة هذا الكتاب صحيحة بقدر الإمكان، ومن المستطاع قراءة مقدار صالح منها، على ما في ذلك من مشقّة»[2].

لعل الفكرة الأبرز هنا هي تَنَبُّهُ **ابنِ سينا** إلى الهوّة التي تفصل «خطابة» **أرسطو** وما فيه من «أشياء خاصة باليونان»، عن الفكر العربي، أي إلى خصوصية نص الآخر، إلى هويته المختلفة، التي لا بد من التعامل معها بمعرفة واستيعاب وحذر، وليس بقاموسية جامدة كثيراً ما تتمثّل في تنطّح واستخفاف لدى بعض مترجمينا العرب.

ويخيَّل إلي أن ما يسمّيه اليوم علماء التنظير للترجمة بـ «الهوية» متضمَّن، من حيث الجوهر، في ما ينسبه **التوحيدي** لـ **أبي سليمان المنطقي** حين يقول : «على أن الترجمة من لغة يونان إلى العبرانية، ومن العبرانية إلى السريانية، ومن السريانية إلى العربية، قد أخلّت بخواص المعاني في أبدان الحقائق إخلالاً لا يخفى على أحد. ولو كانت معاني يونان تهجس في أنفس العرب مع بيانها الرائع، وتصرفها الواسع، وافتنانها المعجز، وسعتها المشهورة، لكانت الحكمة تصل إلينا صافية بلا شوب، وكاملة بلا نقص، ولو كنا نفقه عن الأوائل أغراضهم بلغتهم لكان ذلك أيضاً ناقعاً للغليل، وناهجاً للسبيل، ومُبلِغاً إلى الحد المطلوب»[3].

---

(1) طه حسين. «في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر» (ترجمها عن الفرنسية المحقّق عبد الحميد العبادي في كتاب : قدامة بن جعفر. نقد النثر. دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1982 (ص 26). (يؤكد شوقي ضيف في كتابه «مناهج البحث»، وكذلك د. شكري محمد عياد في كتابه «المذاهب الأدبية والنقدية». الكويت، «عالم المعرفة»، العدد 177، أن «البرهان» لـ ابن وهب وقد نسب خطأً لـ قدامة باسم «نقد النثر» (ص 211).

(2) المرجع السابق. (ص 24) .

(3) د. تيسير شيخ الأرض. الترجمة والتواصل. في : ـ مجلة «الموقف الأدبي»، دمشق، العددان 202 / 203 شباط وآذار 1988 (عدد ممتاز عن الترجمة الأدبية)، (ص 49) .

أن يتمثّل المترجم ما يعنيه **التوحيدي** بقوله «خواصّ المعاني في أبدان الحقائق»، وأن «تهجس» معاني يونان في أنفس العرب، ذلك هو، كما نظنّ، الأساسُ والمعنى في مطالبة المترجم باستيعاب ثقافة الآخر، بالقدرة على التفاعل/التعامل مع فكر المختلِف، مع هويته، أوّلاً، وفي الانفكاك من أسر الفهم القاموسي الضيّق، والفهم الغلط، والأداء الركيك، ثانياً. ومؤدّى هذا الكلام، في تقديرنا، هو ما تعنيه المطالبة بالحفاظ على هوية النص المترجم.

إذ نقرأ في مقالة **جوال رضوان** «المشكلات النظرية للترجمة»: «إن الترجمة تطرح مشكلة الهوية، حيث يعطي الفكرُ والاستعمال في اللغة — الهدف هذه الترجمة هويّة خاصة، يجب أن تكون مطابقة تماماً لهويّة النص ـ المصدر، هذا النص المتأثر بعقلية واستعمالات أخرى»، وتؤيد فهمها الهويةَ على هذا النحو بقول سان جيروم Saint Jerome «إن المطلوب هو تأدية المعنى كاملاً، وليس نقل الألفاظ»[1].

ولكننا، على خلاف الاستخلاص الذي نقرؤه في قول جوال **رضوان** إن **فلاديمير نَبوكَف** يطالب بترجمة حرفية، مادام، وَفقاً لكلامه، يؤمن بأن «كل ترجمة لا يُشتَمّ منها رائحة الترجمة هي بالضرورة غير دقيقة»، وبأن الدقة تعني، في نظره، ألا تكون الترجمة «شرحاً، وأن تجعل الدقة فوق الأقوال المأثورة والحِكَم والإيقاع والنحو، وألا تُفْرِط في إيضاح النص ـ الهدف وتسهيله للقارئ أكثر من النص الأصلي»[2]، نعتقد من جانبنا أن لا تناقض بين تشديد **سان جيروم** على «تأدية المعنى كاملاً، وليس نقل الألفاظ»، وتشديد **نبوكف** على التحذير من الشرح والإفاضة «في إيضاح النص ـ الهدف وتسهيله»، ولاسيّما أن المؤلفة نفسها تقر بأن نبوكف يخرج على قواعده في ترجماته. فكلاهما هنا يؤكد، من حيث الجوهر، على الأمانة بمعناها العلمي، والإبداعي، والعميق معاً. وينبغي أن نفهم مطالبة **نبوكَف** بالـ«حرفية» في حدود هذا الانسجام الذي نظنه قائماً بينه وبين **سان جيروم**، أي بأنها صِنوُ الأمانة،

---

(1) جوال رضوان. المشكلات النظرية للترجمة. ترجمة ناصر الجيلالي وبن عزيزة علي، مراجعة د. نوفل نيوف ــ في: «الموقف الأدبي». العددان 202 / 203، ص 129. (التشديد لنا. – ن.ن.)

(2) المرجع السابق، ص 134. (التشديد لنا. – ن .ن .)

وليس بالمعنى المبتذل الذي يطبقه بعض مترجمينا عيّاً منهم، وتسويغاً واهياً لما في ترجماتهم من تعمية واستغلاق وركاكة.

يقول د. **سامي سويدان** : «ولأن الترجمة ليست أمينة للمعنى وحسب، وإنما أيضاً للصياغة الأسلوبية والشكلية التي تميزه، بحيث لا يعود هنا من مجال للحديث لا عن طريقة **يوحنا بن البطريق**، ولا عن طريقة **حنين بن اسحاق**، فقد حاولنا قدر الإمكان المحافظة على السمة الخاصة للتعبير والأسلوب، بقدر ما تتيح العربية ذلك».

ثم يتابع، ربّما لمزيد من التوضيح بل والإقناع، قائلاً: «فلم تعدَّل بنية التراكيب والصيغ والصور وترتيب المفردات التي تشكّل ميزة أسلوبية خاصة بالكاتب حين كان الأمر متاحاً، ولا يخلّ بأصول الترجمة»[1] ويمكن التعليق طويلاً على ما نعدّه اختلاطاً في هذا القول، ولكنّا نكتفي بسؤال: كيف نُبقي على «بنية التراكيب والصيغ والصور وترتيب المفردات» ونحن ندّعي أننا خرجنا على طريقة **ابن البطريق وابن إسحاق** ؟ وكيف تكون اللغة العربية هي هي حين نُدخِل إليها قوانين لغة أخرى؟

ولكي لا نذهب بعيداً نسوق مثَلين (من ترجمة روبير غانم رواية **مارسيل بروست** «غرام سوان»[2]) نجد فيها تطبيقاً دقيقاً لتنظيرات د. سويدان، وإجابة شافية على سؤالنا:

«ساينيت»، الذي منذ قد أعاد فجأة إلى رئيس الخدم صحنه الذي مازال مليئاً بالطعام، غاص في صمت تأملي، خارجاً منه ليقصّ ضاحكاً حكاية عشاء كان قد تناوله مع ...«(ص 123)»؛ ثم: «وهذه المتعة المختلفة عن كل مثيلاتها، خلقت في نفسه حاجة إليها، حيث، وحدها فقط تستطيع أن ترويها بوجودها أو برسائلها مجردة تقريباً من أية غاية فنية إلى حد ما، وأيضاً منحرفة، كما أية حاجة أخرى مما يطبع هذه المرحلة الجديدة من حياة «سوان»، وعوضاً عن الجفاف، لاكتئاب السنوات الماضية، أتى بعدها نوع من الفيض الروحي، دون أن يعلم تماماً بسبب ماذا كان مديناً لهذا الغنى فائق التصور لحياته الداخلية، حيث ينتعش شخص ما،

---

(1) تزفيتان تودوروف. نقد النقد. ترجمة د. سامي سويدان. منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1986، ص 14

(2) مارسيل بروست. غرام سوان. ترجمة روبير غانم. بيروت، دار عويدات، ط 1، 1982 .

تكون عافيته ضعيفة، انطلاقاً من لحظة معينة، يسمن، ويبدو لفترة مستمرة، متوجهاً نحو شفاء كامل ...» (ص 192).

لعلّنا، توخّياً للإيجاز، نقصر تعقيبنا على هذا النوع المتعمّد من الترجمة بالقول إنه عمل «باليد والعين فقط»، تيمّناً بقول **ألكسندر إليوت** عن نسخ اللوحات الفنية: «وأجود النُّسَخ وأشدُّها أمانة إنما ترسم باليد والعين فقط، لا بكيان الإنسان كلّه، ولذا فلا بد لها من أن تكون ميتة. وما النسخة إلا شيء آليّ»[1].

ثمة نمط آخر من الترجمة نمثّل عليه بعُجالة، أعني دونما تعقيب وإضاعة وقت. ذلك أنه يفصح عن فساده بأقصى درجات الوضوح، وقد يكون وليد حدود مقدرة المترجم، وذائقته الأدبية، وربّما ثقافته أيضاً. حتى إنه يقصِّر عن أن تنطبق عليه قولة الدكتور **بيتي** Dr.Beattie في رسالته «عن الضحك والإنشاء المضحك» في معرض حديثه عن ترجمة العهدِ القديم إلى اللاتينية على يد كاستاليو Castalio الذي عقّد بساطة اللغة، وأوجز العبارة، وحافظ على المعنى: «إن ترجمة **كاستيليو** لـ العهد القديم دليل على عمق اطِّلاعه – وقلّة ذوقه الأدبي»[2].

نقرأ في ترجمة **عبد الله حَبَّه** قصصَ **إيفان بونن** «الدروب الظليلة»، مثلاً:

«الهدير الأصمّ لعربات الترام التي تجرّها الخيول في شارع أربات»(63)؛ «فهو لا يحب الفطائر المسلوقة»(93)؛ «وتناظراً لأوّل مرة في أحدهما الآخر»(95)، «ولكنهما كلاهما حاولا إخفاء هذا كله عن أحدهما الآخر»(193)- «أن نكون إلى جانب أحدنا الآخر»(382-383)؛ «مرتدياً الفراك وقفافيز بيضاء محيوكة» (113) «بقفافيز محيوكة»(382)؛ «أخذت ترتاد على البيت»(146)؛ «بوسعك أن ترتدي على أحسن وجه بالقميص والحزام فقط» (145)؛ «دخلت فارعة الطول، طري ممشاها، ارتدت بكبوت ضيّق»(372)؛ «الأقداح المسطّحة وفيها الشمبانيا»(380)؛ «ردّ هازّاً عرفه الأشيب محدّقاً إياي بعينيه الصفراوين»(267)؛ «ويداها صغيرتان غير

(1) ألكسندر إليوت. آفاق الفن. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص 146

(2) صفاء خلوصي. فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة. دار ابن رشد للنشر. بغداد، 1982، ص 56.

أنهما قويتان كذلك وذوات سمرة متناسقة» (147)؛ «وأنهيتُ لتوِّه احتساء القهوة (...) وحين نهضتُ من المائدة» (265)؛ «أنزلت ساقيها من الصندوق وهرولت إلى الصالة»(45)؛ «راحا يتأرجحان في الأرجوحة في نهاية الممر، منتصبين أنفاً لأنف (...) بينما توردت وجنتاها ورنت إليه بإلحاح وبلا معنى وبابتهاج وجذل»(414)... هذا غيض من فيض، بحيث «لا يبقى لمن يريد أن يفهم، كما يقول هانس جورج غادامير، إلا مجال لسؤال واحد: كيف أمكن الآخر التوصّلُ إلى رأي لا معقول إلى هذا الحد؟"(23).

ومن ترجمة **كامل يوسف حسين** رواية الأديب الياباني **كوبي آبي** «امرأة في الرمل»[1] نقتطف :

«.. الذباب البيتي المألوف الذي يجده الناس بعثاً على الاشمئزاز» (24) ؛ «منذ ذلك الوقت فصاعداً بدأ في إبداء اهتمام بالرمل» (25) ؛ جاراً الأطراف العلوية.

أمّا في رواية **يوكو** ميشيما «العطش للحب»، فيقول المترجم: «نهض جالساً على مؤخرته» (34)، و «لم تكن **إيتسوكو** تحس بأي عطف على الفكرة المسبقة البرجوازية المنفّرة لدى هؤلاء الأشخاص، والتي كان يبدو أنها تقوم بفعل محترميتهم الدنيئة والتعيسة» (66).

ولمّا كنت على شبه يقين وشبه شكّ، بالقدْر نفسه، بأن أمثال هؤلاء المترجمين لاتربطهم بالعربية ذائقة أرقى من ذائقة أمريكي متوسط الثقافة والمعرفة بلغة إلعرب، أتوقف عند هذا الحد من الأمثلة على نوعين فقط من الترجمة الرديئة، وأختم كلامي بتشبيه للشاعر المكسيكي **أوكتافيو باث** قاله في حديث له مع الباحث الفرنسي **جاك دولاك** : «الأمريكيون يحبون على طريقتهم الخاصة، ربما لأنك تشبه المقعد الخشبي، وربما لأنك لا تشبه شيئاً. أحدهم ترجم لي بعض قصائدي إلى الإنكليزية، وعندما قرأتها مترجمة تساءلت ما إذا كانت الترجمة قد وضعت باللغة ذاتها التي تستخدمها شفرات الحلاقة. المترجم ثقب الكلمات بالدبابيس فراح الدم يسقط منها»[2]. ■

---

(1) كوبي أبي. امرأة في الرمل. ترجمة كامل يوسف حسين. دار الآداب بيروت، ط 1، 1988.

(2) جريدة «القبس» الكويتية، السبت 13 ـ 14 /2 / 1988 .

مفهوم التعذيب
بين الفلسفة والأدب

صخر الحاج حسين

يستشهد فوكو في مقالة له بعنوان «ما هو الكاتب» بمقطع من بيكيت «ليس مهماً من يتحدث». كما يظهر بيكيت في كتاب دولوز وغواتاري Anti-Oedipus وهما كاتبان أقر لهما فوكو بفضل كبير في كتابه «النظام والعقاب».

مقالة فوكو تلك كانت أول مقالة تناقش موضوعة «الكاتب غير»، التي يوضع الكاتب فيها بوصفه «طريقة في الوجود ضمن الخطاب». كما يحيلنا فوكو في اقتباسه لبيكيت إلى مسألة نظرية وصفها جاك ديريدا بقوله: «إن حضور المجاز في النص الفلسفي، هو أقل من حضور النص الفلسفي في المجاز».

لقد حاول كل من بيكيت وفوكو استنطاق الأنواع «الأدبية» و«الفلسفية» من خلال فكرة الواقع. وهنا نجد أن السياق الذي تم فيه اللقاء ما بعد البنيوي بين الكاتب والفيلسوف يتضمن «رابطة»، كما يتصل بأولوية النص والخطاب. إن توضيح تضاريس تلك «الرابطة» تجعلنا نبتعد عن اختزال الخطاب الأدبي «المجازي» الذي يجسده بيكيت إلى مصطلحات الخطاب الفلسفي الذي يجسده فوكو.

لقد أبرز كل من الأديب والفيلسوف موضوعات مشتركة فيما بينهما. فهناك صلة «ثيمية» واسعة ترتبط مع البناء المنهجي للذات الخاضعة والتي يقيمها الخطاب discourse. وإذا كان بيكيت يحاول أن يفعّل هذه السيرورة نصيّاً، فإن فوكو يؤرخ لها ويصفها بمصطلحات الميثولوجيا البشرية التي تخفي ظهور سلطوية معقدة ذاتية التوالد.

ويبدأ فوكو كتابه «النظام والعقاب» بوصف تفصيلي للعذابات الجماهيرية ومشاهد القتل في القرن الثامن عشر، ويشرح الأسباب وراء ذلك. فخراق القانون

يسببون الأذية والإهانة الشخصية للملك صاحب السلطة. وما العقاب عند فوكو سوى تصويب لسلوك المجرم، والذي يقام في احتفالية علنية يشترك فيها طرفا الأمة: السلطة والشعب.

يكتنز مشهد العقاب الكثير من الخوف من سلطة الملك والتبجيل له في آن. تلك السلطة التي انفلتت من عقالها لتنصبّ على جسد المجرم «الضحية»، ليتحول الجسد إلى «دال» على تلك السلطة التي يحفرها الملك بأدواته، وليقرأها الجميع. فالعقاب هو إلزام للشعب ليدرك الحضور الطاغي لسلطة الملك وجبروته. لكن فوكو وفي رسمه للتحول التاريخي لسيرورة النظام الاجتماعي يزيح الملك بوصفه مصدراً للسلطة، التي تبقى مجرد شبكة ماكرة غادرة تديم نفسها بنفسها. فالملك بحسب فوكو، لم يخترع السلطة، بل هو وظيفة لها. والطبيعة الأساس للسلطة تتجلى في إخفاء أفعالها بغية إخضاع الرعية، وجعلهم يمتثلون لها. وما هذا سوى مقدمة لكذبة كبرى تجهر السلطة بها عبر السرد التاريخي الذي يتضمن ظهور ما يسمى «بانضباط السلوك البشري». وتشكل هذه الكذبة وجوداً سردياً للإنسان كما نعرفه، وللبشرية كما نعرفها. وهنا يشير فوكو إلى «فرد جديد» ظهر منذ أقل من قرنين من الزمان تحت اسم قديم هو «الإنسان».

وما هو لافت هو حالة التشابه القائمة بين فلسفة فوكو وبين الموضوعات التي تطرق إليها صاموئيل بيكيت في روايته (How it is!). وتحكي الرواية قصة التقدم البشري من خلال عذابات الضحايا البشرية الذين يزحفون خلف بعضهم بعضاً في بحر من أوحال. لكن تلك العذابات، تزحف باتجاه اللغة والهوية من خلال حفرها الكلمات على جسد كل ضحية. تحيلنا هذه الاستعارة إلى انتقال الهوية الفردية الواعية عبر الزمن، كما تنتقل الكلمة من ذات إلى ذات أخرى. إن خلق الذات الخاضعة يرى بوصفه سيرورة تعذيب فطرية، تحدث في سياق دورة سلطوية، كما يتم سرد الحكاية من منظور مهشم، يروي التاريخ كما تتخيله تلك المخلوقات المعذبة. فبحسب بيكيت ليس هناك من تقدم بشري خارج حدود اللزوجة البدائية. كما أن التاريخ ليس إلا حكاية من حكايات الجن والخرافات. وهنا يحدث الفراق عن فوكو. فبيكيت ينكر أية إمكانية للتاريخ، والذي يجعله مجرد زيف من خلال العودة إلى الأصول الأولى للتمظهر البشري. بينما يرى فوكو الإنسان بوصفه وظيفة للتاريخ أكثر منه صانعاً له. ويرى السلطة صانعة للتاريخ، من دون أي مصدر بشري. ومع أن هذه الفكرة تتضمن شيئاً من الخيال العلمي، فإننا لا نستطيع أن نتهم فوكو بذلك، فهو يعترف بذلك بنفسه؛ إذ يؤكد أن الأمور كذلك، لأن المؤسسات التي

يمكن أن تثبت صحة ما يقول لم تكن قد وجدت بعد. فهو يقيم فراقاً عن فلاسفة شأن: أدريانو وديريدا اللذين أعادا تأويل الأفكار بطرق أخرى. لقد استخدم فوكو التوثيق التاريخي اليومي كدليل عمل له. وهو لم يكتب عن موضوعات «كبيرة» في الفلسفة، بل عن مواقع حياتية يومية تتعلق بالسيطرة والأوامر: السجون والمستشفيات والجسد البشري. وبالفعل فهو ينأى بنفسه عن الزعم الفلسفي التقليدي. لقد أظهر فوكو أن استخدام العقل بغية اكتشاف الحقيقة العميقة في ذواتنا وثقافتنا هو بناء تاريخي. كما أن الاعتقاد بوجود حقيقة عميقة في الذات يؤدي إلى تطبيق العقلانية العلمية على الذات.

إن المثال اللافت على تقنية فوكو والحامل لتلك المنطقة من فكره، هو في تفسيره للخطط التي أقامها الفيلسوف الإنكليزي جيرمي بينثام Jeremy Bentham من أجل بناء نموذج «جديد» من السجن، والذي سمي بالبانوبتيكون Pantopticon، وهو الذي يتيح تصميمه الدائري حول برج المراقبة المركزي، مراقبة جميع السجناء من جانب حارس واحد. لقد عدّ بينثام مصلحاً تنويرياً لنظام يمارس عقاباً متوحشاً غير بشري يعود تاريخه إلى العصور الوسطى. إن البانوبتيكون لا يقيد الجسد بالسلاسل، ولا يشوهه، كما أنه لا يرميه في غياهب الظلام. إن هدفه الظاهر ليس الإبادة؛ بل إعادة التأهيل، الذي لا يتم عبر التأثير على الجسد؛ بل عبر عمل جراحي معرفي يجري على العقل والروح. إن هذا البانوبتيكون هو «تقنية مراقبة» أكثر منه وسيلة وحشية للتقييد، فهو يعتمد على التنظيم الذكي للأجساد في الفضاء. والنزلاء يقبعون في دائرة تحيط ببرج مراقبة مركزي. وهم عاجزون عن التواصل فيما بينهم، كما أنهم مضاؤون من الخلف، كي تتم مشاهدتهم من البرج. وعلى حد تعبير فوكو: «إنهم يشبهون الأقفاص العديدة، والمسارح الصغرى، والتي يقبع فيها كل ممثل لوحده، مفردن ومرئي باستمرار». وسلوكهم مضبوط، كما يمكن تنظيمهم في هيئات تراتبية وتحليلهم بدقة متناهية. وبهذا فإن شكل المعرفة الذي سيتم إنتاجه هو، وفي الوقت ذاته، وسيلة للسيطرة عليهم. وبحسب فوكو فإن هذا النموذج يوجد في مجتمعاتنا الحديثة التي تعزل الإنسان بوصفه هدفاً للدراسة والاختبار.

لقد صنع هذا البرج بطريقة تخفيه عن النزلاء. أكان يحتوي على رُصّاد أم لا. وعلى النزلاء أن يتوقعوا دائماً إمكانية أن تتم مراقبتهم، وهم يتصرفون على هذا الأساس. فهم يستبطنون «إمكانية الرؤية الدائمة لهم». وهذا ما يؤدي بهم إلى أن يتحولوا إلى أوصياء على ذواتهم، ليمارسوا بعدها رقابة مستمرة على أنفسهم.

بحسب فوكو يؤشر البانوبتيكون لتطور معين من الحقيقة البشرية: «نحن في ماكنة بانوبتيكونية». إن الذات البشرية تعيش داخل نظام البانوبتيكون، بعد أن تستبطنه بطريقة يصبح فيها نوعاً من بنية الوعي. وفي الوقت ذاته تنتج تقنية البانوبتيكون الكائن البشري بوصفه «ذاتاً» من جهة، ومن جهة أخرى «ذاتاً خاضعة». فنحن في البانوتيكون وهو فينا.

لقد لاحظ النقاد التشابه القائم بين مسرحية بيكيت Catastrophe وفكرة البانوبتيكون. فعبر هذه المسرحية القصيرة تقف الشخصية واسمها بروتاغونيست (وتعني حرفياً بطل العمل، والمفارقة هنا أنه وحتى نهاية العرض لا يفعل شيئاً بإرادته) ساكنة دون حراك، والسبب في هذا ليس عجزاً جسدياً، في الوقت الذي يتلاعب فيها مخرج العمل، عبر مساعدته التي تحمل دفتر الملاحظات. تقضي أوامر المخرج أن تظهر بطل المسرحية لأضواء الخشبة، ومن ثم إلى الجمهور. فهو يأمر مساعدته بأن تجعل البطل يخلع ثوبه الأسود وقبعته، ليكشف عن منامته التي بلون «الرماد». ومن ثم يجعلها تدون ملاحظات «لتبيض» فيها «جمجمة» البطل ويديه وبقية جسده. ومن ثم يستدعي أحد تقنيي الكواليس واسمه لوك ليقلص من مساحة الضوء في المسرح على مراحل، وهكذا ينتهي العرض المسرحي بجسد البطل وقد اختفى، بينما يبقى رأسه المحني يسبح في الظلام، تضيئه بقعة ضوء.

إن الانتقال من اللون الأسود إلى اللون الأبيض، وتركيز أضواء المسرح يؤكد أن الأهمية التي يوليها بيكيت لمفهوم التحديق gaze وهذه المسائل لا تكتفي فقط بنقل انطباع تحديق مكثف ومشدد، ما يأتي ببطل المسرحية إلى وجود مفردن، شأنه في ذلك شأن أبطال «بانوبتيكون» فوكو، لكنها تمكن السيرورة من أن تصبح حقيقة فعلية في المسرح.

إن أول استخدام درامي لمفهوم التحديق gaze نجده في مسرحية بيكيت breath ذات الخمس والثلاثين ثانية فقط. ففيها تتكثف أضواء الخشبة في اللحظة التي يتم فيها أخذ شهيق، ويحدث توقف قبل أن نسمع صوت الزفير، ويتزامن ذلك مع تعتيم للأضواء. يبدأ هذا كله وينتهي مع صوت «صرخة قصيرة واهنة». لقد ابتعد بيكيت عن فكرة الأدب بوصفه تعبيراً عن الجوانب «السامية» في الوجود الإنساني، لصالح استكشاف مناطق من الوجود البشري (كالعجز والجهل)، وكان الفنانون ينحّونها جانباً بوصفها شيئاً غير ذي قيمة.■